

KULTU KIMALLUS, ALASKAN LUMIKENTTIEN TYTÄR
Ankkahahmojen feminiinisyyss, maskuliinisuus ja emansipatorisuus
Carl Barksin ja Don Rosan sarjakuvissa

Maija Räsänen

Pro gradu -tutkielma
Oulun yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Kirjallisuus
Huhtikuu 2020

TIIVISTELMÄ

Tutkielmassa selvitetään, miten Carl Barksin luoman ja Don Rosan käyttämän Kultu Kimallus -sarjakuvahahmon *emansipaatio* muodostuu suhteessa Roope Anka -hahmoon ja kahden eri tekijän luoman ankkauniversumin toimintaympäristöön. Kultu on antropomorfinen feminiiniseksi tulkittu ankka, jolla on ambivalenssi suhde maskuliinisena käsitettyyn Roopeen. Barksin ja Rosan *kulttuurisissa teksteissä* hahmojen sukupuolta rakentavat butlerilaiset *performatiivit ja sukupuolen performatiivisuus* ironisoivat normatiivisia käsityksiä sukupuolesta. Ironia kyseenalaistaa patriarkaattisia arvoja ja sukupuolta muodostavia, normatiivisia sääntömääräytyneitä sukupuolen merkityksenmuodostusprosesseja. Molempien tekijöiden rajatusta aineistosta käy ilmi, että Kultu-hahmoa ja suhteita tarkastelemalla ilmenee ongelmia ja ristiriitoja, joita kaksijakoinen sukupuolijärjestelmä aiheuttaa hahmojen identiteetinmuodostuksessa. Kultu Kimallus voi ottaa käyttöönsä sekä *femmen* että *cowboy-machon* performatiiveja. Roopen maskuliiniselle hahmolle liukumat eivät ole mahdollisia. Machon cowboy-sankarin ja femmen välisen suhteen ambivalentit piirteet tulevat esiin ikävän, kaihon, ritualisoituvan väkivallan, kilpailun ja halujen muodostamassa ristiriitaverkostossa. Ristiriita ilmenee maskuliinisen hahmon toiminnan esteinä, jotka nimeän maskuliinisen toimijan *machoperformatiivisuuden normatiiviseksi diskurssiksi*. Toisin kuin Roope, Kultun hahmo onnistuu muuntelemaan heteromatriisin luomaa, kaksijakoiseen sukupuolinormiin sidottua toimijuutta. Kultu murtaa konventionaalisia ja normatiivisia toimijuuden rajoja käyttäen tietoisesti sukupuolten välillä liukuvia performatiiveja. Hahmo synnyttää säröjä stereotyyppiseen *femme fatalen trooppiin*. Näin ollen Kultu on emansipatorinen subjekti, *femme solide* ja *femme vitale*. Nimeän tämän sukupuolta rakentavan performanssin *itsenäisen vastarinnan diskurssiksi* eli *emansipatorisen performatiivisuuden diskurssiksi*. Barksin Kultun emansipaatio toteutuu siten, että Kultu on asettunut oman alueensa hallitsijaksi ja omavoimaiseksi cowboy-toimijaksi. Emansipaatiota kuvaavat Barksin Kultun tietoisesti toisin toistamat sukupuolen performanssit. Emansipaatio näkyy Kultun menestyksenhalussa, joka ei eroa kultaryntäyksen ajan maskuliinisten hahmojen toiminnan motiiveista. Kulta on yhtä tärkeää Kultulle kuin Roopellekin. Rosan Kultulla emansipaatio on näkyvissä itsenäisen yrittäjän ja työn kuvissa. Rosan Kultu on menestyvä ja itsenäinen yrittäjä. Kuten Barksilla, myös Rosalla Kultu toistaa tietoisesti sukupuolen normatiivisia performansseja toisin selvitäkseen patriarkaattisessa dikotomisessa sukupuolijärjestelmässä. Sekä Barksin että Rosan tekstiuniversumeissa hahmo tiedostaa kaksijakoista sukupuolijärjestelmää normalisoivien performatiivien ehdot sekä käyttää aktiivisesti näitä performatiiveja edukseen tavoitellessaan omaa parastaan.

Asiasanat: feminismi, emansipaatio, kirjallisuudentutkimus, sarjakuvat, sarjakuvatutkimus, teksti, valta, maskuliinisuus, feminiinisyys, sukupuoli, sukupuoli performanssinä. Feminism, empowerment, emancipation, gender, gender as performance, feminine, masculine, comics, literature, text, gender as a performance.

ESIPUHE

Kasvoin Carl Barksin sarjakuvien parissa eläväistä piirrosjärkeä, luovia tarinoita, kiehtovia maailmoita ja kulttuureita sekä vauhdikkaita juonenkäänteitä arvostavaan lukijuu-teen. Fanitin luovuuden ja värien runsautta ja syvyyttä ihailen myös Carl Barksin öljy-värimaalauksia, joiden valokuvia sain nähdä *Aku Ankka* -lehden välityksellä 1980- ja 1990-luvuilla. Unelmoin Barksin taideteoksen omistamisesta taikka myyttisen taitelijan tapaamisesta. Barksin tarinat avasivat väyliä tarinoiden maailmoihin ja rikastivat mieli-kuvitustani. Nyt olen aikuisena saanut tehdä kirjallisuuden pro gradu -tutkielman hänen luomastaan hahmosta, Kultu Kimalluksesta. Erityisesti juuri Kultu Kimallus inspiroi nuorta lukija-Maijaa jo varhain, vaikken silloin aivan ymmärtänyt, että miksi. Tuosta ”miksi?” kysymyksestä on sittemmin itänyt monta ihmettelevää ja laajaa kysymystä, joista vain osaan koetan omalla tavallani vastata tässä opinnäytetyössä.

Toinen ankantekijä, jonka teoksia tutkin, on Don Rosa. Hän vieraili Oulussa 24. loka-kuuta vuonna 2018. Ankkataiteilijan signeerauslavan eteen kertyi monisatapäinen os- toskeskuksessa kiemurteleva jono. Tämä ilmiö kertoo sarjakuvan ja varsinkin Aku An- kan suosiosta Pohjoismaissa. Osallistuin tapahtumaan, jossa sarjakuvataiteilija aloitti signeerauksen kello 15.00 ja jatkoi fanien kohtaamista tauotta kello 18.45 saakka. On- nelliset fanit saivat teoksiin signeerauksen ja mukaansa idolin kasvattaman chilin – ku- ten minäkin sain. Vaikken tavannut koskaan kunnioittamaani Carl Barksia, tapasin Don Rosan! Eipä olisi pikku-Maija sitä uskonut.

Jäin ostoskeskukseen seuraamaan, kuinka nuoret ja vanhat fanikunnan eli fandomin edustajat lähtivät tapaamisesta kuka liikuttuneena, kuka hymy korvissa hehkuen. Kun yhä pitenevä signeerausjono suljettiin, ei pienten fanien pettymyksen kyyneleiltäkään välttytty. *Aku Ankka* -lehden päätoimittaja Aki Hyypä riensi tuolloin hätiin luotsaten nuoret fanit ottamaan valokuvia signeerauslavan viereen. Taustalla näkyi ahkeroiva Don Rosa, ja fanit pääsivät siten yhteiskuvaan Rosan ja Hyypän kanssa. Tämä jos mikä ker- too lukijoiden hyvin voimakkaasta suhteesta sarjakuvaan, jota itse tutkin tässä pro gra- dussa kirjallisuutena, yhtenä *tekstin* ilmenemismuotona *laajan tekstikäsityksen* mukai- sesti.

Pohjois-Suomesta Don Rosa jatkoi Euroopan kiertuettaan Helsingin kirjamesseille. Tiedostan tutkielman tekijänä monitahoisen tutkijapositioni. Toimin lukijana ja sarjakuvafanina, mutta ensisijaisesti tämän tutkielman puitteissa työskentelen kirjallisuutta tutkivana tulkitsijana. Tässä opinnäytetyössä lähestyn sarjakuvaa ja Kultu Kimalluksen hahmoa *emansipatorisesta* eli vapauttavasta ja esiin nostavasta lähtökohdasta. Tavoitteeni on toimia kirjallisuudentutkimuksellisesti läpinäkyvällä ja johdonmukaisella otteella.

Oulun tapahtuman signeerausjonossa keskustelin erään todella vannoutuneen ja intohimoisen Don Rosa -fanin kanssa. Ankoille omistautuneiden lukijoiden ja ankoja faneina sekä akateemisina tutkijoina tulkinneiden asiantuntijoiden syvä, yksityiskohtainen ja laaja tietämys tekee minut nöyräksi ja uteliaaksi. Itse koen vasta ankanhöyhenen kevyesti sipaisseeni laajojen *tekstiuniversumien* ja ankkatarinoiden maailmojen pintoja. Se vilpittön into, jota erilaisia tekstejä tuottavat taiteilijat lukijoissaan onnistuvat teoksillaan herättämään, on arvokasta. Tuo innostus antaa lukijoille iloa, toivoa ja jännitystä sanan ja kuvan äärellä. Lukeminen synnyttää halun ymmärtää maailmaa ja sen ilmiöitä. Kirjallisuus luo koskettavia hetkiä tosiksi elettaviksi, kun fanit saavat tilaisuuden kohdata idolinsa. Innostus ja uteliaisuus kirjallista kulttuuria, sarjakuvaa ja tekstiä kohtaan ovat synnyttäneet myös tämän pro gradu -tutkielman. Toivon voivani välittää tätä innokasta ja uteliasta asennetta omalta osaltani eteenpäin tämän tutkielman myötä. Kiitän lämpimästi tuesta ja avusta rakasta perhettäni Jania ja Eetua, kaikkia rakkaita läheisiäni ja ystäviäni sekä upeita opettajiani ja ohjaajiani!



Kajaanissa 24.4.2020

Maija Räsänen

Tutkielman tekijä Oulussa vuonna 2018.

Taustalla Don Rosa,

hänen faninsa ja Aki Hyypä.

Valokuva: Noora Sarjanoja.

Sisällysluettelo

TIIVISTELMÄ	2
ESIPUHE	3
1 JOHDANTO	7
1.1 Kuka on Pohjolan loistava tähti – lumikenttien tytär?	9
1.2 Tekijöiden esittely: Carl Barks	14
1.3 Tekijöiden esittely: Don Rosa	19
1.4 Tutkimusaiheen, -kysymysten, -metodin ja -aineiston esittely	21
1.5 Tutkimusaiheen perustelu ja aiempi tutkimus	25
2 SUKUPUOLI PERFORMANSSINA JA DIKOTOMISUUS	32
2.1 Gender, feminiinisyys ja maskuliinisuus	32
2.2 Performatiivisuus dikotomisen sukupuolen sarjakuvarepresentaatioissa	34
2.3 Antropomorfismi dikotomisen sukupuolen sarjakuvahahmojen kehoissa	35
2.4 Femme fatalen pauloissa, cowboyn lassossa: sukupuolien troopit	36
3 SEMIOTIIKKA, KONTEKSTI JA INTERTEKSTUAALISUUS	41
3.1 Sarjakuva tekstinä	41
3.2 Tutkimuskohteiden kontekstualisointia	47
3.3 Sarjakuvan intertekstuaalisuudesta ja kontekstista: Carl Barks	49
3.4 Sarjakuvan intertekstuaalisuudesta ja kontekstista: Don Rosa	55
4 KULTU KIMALLUS BARKSIN JA ROSAN HAHMONA	60
4.1 Kohti Klondiken lumikenttiä	60
4.2 Feminiiniset ja maskuliiniset performatiivit käytössä	66
4.3 Tasapainoilua performanssien pyörteissä – kuvia työstä	77

5	KULTU KIMALLUKSEN JA ROOPE ANKAN AMBIVALENTTI SUHDE...	85
5.1	Lähentymiset ja etääntymiset.....	85
5.2	Pelastavaa western-machoa odottava nainen	94
5.3	Narratologian silmin: sankari-cowboy ja femme fatale -sankaritar.....	101
5.4	Rajat on tehty ylitettäviksi: unien ironia murtaa reunoja.....	109
6	KULTU KIMALLUKSEN EMANSIPAATIO – ONKO SITÄ?	128
6.1	Onko Kultu femme fatale – vai jotakin aivan muuta?	128
6.2	Kultun vahva toimijuus	133
6.3	Jääkö Kultun emansipaatiosta uupumaan jotain ja jos jää, niin mitä?	133
7	PÄÄTÄNTÖ	137
	LÄHTEET	145

1 JOHDANTO

Tässä tutkielman luvussa Tässä kirjallisuuden pro gradu -tutkielmassa tutkin sarjakuvataiteilija Carl Barksin (1901–2000) luomaa ja sarjakuvataiteilija Don Rosan (1951–) representoimaa ja laajentamaa hahmoa Kultu Kimallus, englanniksi Glittering Goldie tai Goldie O’Gilt. Ensimmäisen kerran Kultu Kimalluksen hahmo esiintyy Carl Barksin tarinassa *Back to the Klondike* eli *Takaisin Klondikeen*. Sarjakuvatarina on vuodelta 1953, mutta tuolloin se ilmestyi sensuroituna. Kokonaisena *Back to the Klondike* julkaistiin Suomessa vuonna 1981 (Pekka Tuliara 2007, 78–82). Tässä tutkielmassa tarkastelen ennallistettua alkukielistä tarinaa, johon on saatu palautettua suurin osa sensuroidusta materiaalista. Don Rosa otti Kultu Kimalluksen käyttöön ensi kertaa tarinassaan *Last Sled to Dawson*, joka on julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1988 (Don Rosa 2014, 5 ja 121–148). Kultu Kimalluksen on tulkittu olevan femme fatale, kohtalokas nainen (Katja Kontturi 2014b, 142, ix. cit. Katherine Sullivan 2003). Tässä tutkielmassa selvitän, voiko hahmoa määritellä myös toisin.

Kultu Kimallus on antropomorfinen, feminiinisenä tulkittu ankka, jolla on erityinen suhde toiseen, Carl Barksin luomaan, antropomorfiseen ankkahahmoon nimeltään Uncle Scrooge tai Scrooge McDuck, suomeksi Roope Anka. Roopesta tuli Carl Barksin sarjakuvatarinoiden päähenkilö ja keskushahmo. Roope Anka on myös Don Rosan *The Life and Times of Scrooge McDuck*, suomeksi *Roope Ankan elämä ja teot* -sarjakuvateosten maskuliininen cowboy-sankari ja päähenkilö. Roopen elämästä kertovan julkaisusarjan tarinoissa myös Kultu Kimallus on merkittävässä roolissa ja mukana useissa eri sarjakuvatarinoissa, jotka ovat tämän tutkielman aineistoa.

Tutkielmassa yksittäisten sarjakuvatarinoiden nimet on kursivoitu, ja lähdeluettelosta löytyvät tarinat sisältävien sarjakuvakirjojen nimet. Käytän tutkimuksessa hahmojen suomenkielisiä, vakiintuneita nimiä. Kultu Kimallus -hahmon emansipatorisuutta ja emansipaatiota tarkastelen tässä tutkielmassa kirjallisuuden- ja sukupuolentutkimuksen teorioiden avulla. *Emansipaatio* tarkoittaa holhouksesta tai muusta eriarvoisuudesta vapautumista tai tasa-arvon saavuttamista. Sanan etymologia tulee latinan kielen sanoista *emancipat-* ’transferred as property’ (omaisuutena siirrettävä, vietävä). Sanamuodossa *e + mancipium* prepositio *e* tarkoittaa ’poistumista’ ja sana *mancipium* ’orjaa’. (MOT Kielikone 2020.) *Emansipaatio* ja *emansipatorisuus* pitävät merkityssisällössään muka-

na itsenäistymisen, vapautumisen ja omavaltaisuuden käsitteitä. Tieteen termipankin (2020, s.v. *emansipatio*) mukaan emansipaation määritelmä on ”sivistyksellinen, sosiaalinen, poliittinen ja oikeudellinen vapautuminen tai vapauttaminen alaikäisyydestä, holhouksesta, sorrosta, orjuudesta ja epäitsenäisyyden tilasta”.

Kirjallisuudentutkimuksessa emansipatorisuus liittyy *emansipatoriseen tiedonintressiin*, joka viittaa sukupuolen, rodun tai yhteiskunnallisen rakenteen määrittämistä valtarakenteista vapautumiseen pyrkivään tutkimukseen. Tällöin on tärkeää tiedostaa, miksi kyseinen tutkimuskohde on valittu ja mitä päämäärää tutkimuskysymykset ajavat, koska emansipatorinen tiedonintressi pyrkii saamaan aikaan yhteiskunnallisia muutoksia. Osa emansipatorista tiedonintressiä on päämäärään sitoutuminen sekä se, että tutkija tiedostaa rajoittuneen subjektiivisen näkökulmansa, vaikka hän pyrkisi olemaan mahdollisimman objektiivinen. (Korhonen 2008, 27.)

Tämän tutkielman kohde, Kultu Kimallus, on mielenkiintoinen kirjallinen hahmo, jonka toimijuuden tutkiminen emansipatorisesta näkökulmasta tuo tutkimuksessani esille mielenkiintoisia seikkoja sarjakuvan sukupuolia rakentavista *butlerilaisista performatiiveista*, *performansseista* ja *diskursseista*. Aineistovalintani, tekemäni rajaukset, määrittelemäni tutkimuskysymykset ja löytämäni lähteet tekevät aineiston tarkastelusta väistämättä rajallista, kapeaa ja subjektiivista, minkä tunnustaminen on tärkeää emansipatorisen tiedonintressin kannalta. Tiedonintressiä ohjailevat myös tutkijan lukeneisuuden puutteet, subjektiiviset ja henkilökohtaiset näkökulmat, tietoiset valinnat, mutta myös tiedostamattomat arvot ja asenteet. Eri tutkijat saavat eri metodeilla monenlaisista aineistoista esille erilaisia tulkintoja ja johtopäätöksiä. Sama koskee sarjakuvatutkimusta.

Tämän tutkielman aluksi esittelen johdannossa tutkimusaiheen ja sarjakuvahahmon, johon tutkimus kohdistuu, sekä sarjakuvataiteilijat Carl Barksin ja Don Rosan. Määrittelen metodin ja tutkimuskysymykset. Perustelen, miksi sarjakuva on tärkeä kirjallisuuden tutkimuskohde. Esittelen johdannossa myös aiempaa tutkimusta ja aiheesta tehtyä kirjallisuutta. Teoreettisen viitekehyksen sukupuolentutkimusta koskevat metodit ja käsitteet esittelen luvussa kaksi. Luvussa kolme määrittelen sarjakuvan *tekstinä* ja kirjallisuutena, sekä kontekstualisoin tutkimuskohteena olevia sarjakuvateoksia. Luvuissa neljä ja viisi analysoin Kultu Kimalluksen hahmoa ja hänen suhdettaan Roope Ankka -

hahmoon. Kuudennessa luvussa tarkastelen Kultu Kimalluksen emansipatorisuutta. Tutkielman seitsemänteen lukuun kokoon yhteen johtopäätöksiä, tulkintoja ja vastaukset tutkimuskysymyksiini.

1.1 Kuka on Pohjolan loistava tähti – lumikenttien tytär?

Vuonna 1902 ilmestyi amerikkalaiskirjailija Jack Londonin esikoisromaani *A Daughter of the Snows*, suomeksi *Lumikenttien tytär* (1917, suomentanut Aune Tudeer). Romaanin päähenkilö, korkeasti Stanfordin yliopistossa kouluttautunut liikemiehen tytär, Frona Welse palaa kotiseudulleen Dyeaan, Alaskaan Kanadan Yukoniin kultaryntäyksen aikana. Tämä fysiikaltaan valkyriamainen, naisten oikeuksien puolesta puhuva, prostituoidun kanssa ystävästyvä, intohimoinen ja suorapuheisuudellaan Yukonin väkeä ja vaurasta isäänsä järkyttävä hahmo on Clarice Staszin (2001, 63–66) mukaan Jack Londonin länsimaistama naisen ihannekuva hänen venäjänjuutalaisesta ystävästään Anna Strunskysta.

Myös Kultu Kimalluksen hahmosta löytyy emansipatorisia, valkyriamaisia – mutta myös ristiriitaisia, tavoittamattomaksi jäävän, tekijöidensä mielikuvissa ihannoidun naisen – piirteitä. Jack Londonin myyttistä villin lännen ja ankaran pohjolan kuvaa rakentava esikoisteos lainaa nimeään ja päähenkilöään emansipatorisuutta Glittering Goldien – Kultu kimalluksen – kirjalliselle hahmolle. *Lumikenttien tytär* -nimi kuvailee toistuvasti Carl Barksin ja Don Rosan Kultu Kimallusta Wikipediassa ja fanisivustoilla¹. Myös Timo Ronkainen käyttää Kultusta ”Alaskan lumikenttien tytär ja saluunoiden laululintu” -nimitystä (Ronkainen 2018, 78). Vaikka Carl Barks eikä Don Rosa eivät itse suoraan käytä tätä nimeä Kultu Kimalluksesta, symboloi intertekstuaalista suhdetta ilmentävä nimitys *lumikenttien tytär* Kultu Kimalluksen hahmoa hyvin.

Stasz (2001, 63–66) pohtii, että naimisissa oleva London torjui ja kontrolloi Anna Strunskyn tummaa, eksoottista ja sensuellia seksuaalista vetovoimaa, jota London tunsu Strunskya kohtaan, anglosaksilaistamalla Annan Strunskyn kirjallisessa Fronan hah-

¹ Esimerkiksi sivustoilla https://fi.wikipedia.org/wiki/Kultu_Kimallus ja https://disney.fandom.com/fi/wiki/Kultu_Kimallus (9.1.2020).

mossa. 1900-luvun alun darwinilainen sosialismi, rotukeskustelut, naisten oikeuksia ajava suffragettiliike ja sosialismin aate vaikuttivat yhteiskunnalliseen keskusteluun ja siten myös Londonin kirjalliseen tuotantoon. Stasz kirjoittaa, että vaikka 1890-luvulla London vastusti suffragetteja ja sukupuolten tasa-arvoa, hänen sosialismia kannattavat ystävänsä Anna Strunskyn, Jane Rousltonin ja vaimonsa Bess Maddernin näkemykset asiasta sekä osallistuminen Political Equality Leaguen kokouksiin vuonna 1901 muuttivat Londonin ajattelua. Kirjailijan kiistanalaiset käsitykset miesten ja naisten tasa-arvosta, sukupuolesta ja rodusta olivat hänen maailmanaikansa mukaisia.

Edward Summersin (1981, 124–125) haastattelussa Carl Barks kertoo, että hän kyllä luki Jack Londonin tarinoita, mutta ei pitänyt tarkkaa ja polveilevaa miljöön kuvailua painottavasta kirjallisuudesta, kuten Zane Greyn teoksista. Barks innostui enemmän vauhdikkaista toimintakertomuksista ja -seikkailuista, joita tekijälle mieluisa western pulp -genre edustaa. Barks luettelee suosiminaan lännentarinoiden kirjoittajina P.G. Wodehousin, Max Brandin ja Ernest Haycokin ja lisää: ”Pidin muutamasta Jack Londonin tarinasta, mutta niissä toiminta ei ollut tarpeeksi nopeaa minun makuuni”.

Myös Ronkainen (2018, 36–41, ix. cit. Blum 1992) kirjoittaa, että huokeasta viihdekirjallisuudesta vauhdikkaita ideoita ankkahamojen seikkailuihin ammentanut Barks oli kokeillut myös novellien kirjoittamista, mutta löysi luovan kotinsa sarjakuvakerronnasta. Barks ammensi innoitusta Argosy-novellilukemistojen, pulp-kirjallisuuden, näytelmien, runolainojen, satujen, kauhu- ja lännentarinoiden runsaista kirjallisista maailmoista. Näiden tekstimaailmojen synteesinä kehittyi Barksin luoma valkyria – *A Daughter of the Snows* eli ”lumikenttien tytär” – Kultu Kimallus.

Ronkainen (2018, 82–103) kirjoittaa, että Carl Barksin sarjakuvissa ilmenee perinteinen ja vanhakantainen sukupuolten dikotomia, jossa naisten emansipatorisuudelle ei ole tilaa muualla kuin hellan äärellä tai ompeluseuroissa. Naishahmoja on Barksin sarjakuvissa vähemmän kuin mieshahmoja, naiset ovat vain sivurooleissa ja passiivisempia kuin miehet. Jos naisia tarinassa on, heidän paikkansa on yksityisessä kodin piirissä. Tällaisina esimerkkeinä Ronkainen mainitsee Mummo Ankan tai liehittelyn ja ihailun kohteeksi asetetun, ylistämällä alistetun Ines Ankan, joka toisaalta esitetään myös rai-vokohtauksia saavana ”[...] riivinrautana”.

Carl Barks loi Kultu Kimalluksen, mutta käytti hahmoa vain kerran yhdessä sarjakuva-tarinassa [mutta myös lukuisissa öljyvärimaalauksissa]. Ainoastaan kolme naishahmoa esiintyi Barksin tarinoissa useammin: Milla Magia, Neiti Näpsä ja (tyttö)partiolaisten kapteeni neiti Nupo. Ronkaisen mukaan Kultu Kimallus, ”[saluuna-] laulajatar Roopen nuoruudesta” ja ”[...] kapakkaruusu [...]”, on kuin kuinka äkäpussi kesytetään - tyyppisen suhteen Roopen kanssa muodostava hienohelmainen hahmo, jolle Roope opettaa rehellisen, ruumiillisen työn merkityksen. (Ronkainen 2018, 82–103.) Tätä sukupuolittunutta ’oikean ja rehellisen ruumiillisen työn’ kuvaa kritisoin myöhemmin tässä tutkielmassa. Tarkastelen tarkemmin myös Roopen ja Kultun välisen suhteen ambivalenttiutta ja väkivaltaa ja pohdin, mistä nämä piirteet kertovat.

Barksin vahvoina naishahmoina Ronkainen esittelee vampppimaisen Milla Magian (Maggica de Spell) ja ahkeran emännän Kaino Vieno Mummo Ankan (Grandma Duck). Mummo Anka edustaa Ronkaisen mukaan Amerikan rajaseudun korpiraivaajan henkeä; Mummo on topakka emäntä, ankkasuvun matriarkka, jolla on maskuliinisia piirteitä. Maatilan emäntä kyntää, kylvää ja hoitaa eläimet itsenäisenä ja aktiivisena toimijana, mutta vain kodin piirissä pysyen ja juuri siksi myönteisenä naistyyppinä representoitu. Ronkainen vertaa Mummo Ankan vanhan ajan työteliään, kotona pysyvän naisen tyyppiä maagiseen ja mystiseen Milla Magiaan, noitaan, jonka kirjoittaja nimeää varsinaiseksi kodin piiristä ulos maailmaan murtautuneeksi *femme fataleksi*. Vaikka Milla on vahva, itsenäinen ja omillaan toimeentuleva, kuvataan Milla silti – tai juuri siksi uhkaksi hegemoniselle maskuliinisuudelle, jollaiseksi Ronkainen myös Kultu Kimalluksen tulkitsee, vaikka Kultu Kimallus Ronkaisen luennassa kehittyikin Mummo Ankan kaltaiseksi sitkeäksi työjuhdaaksi. (Ronkainen 2018, 82–103.)

Iines Anka ja Kultu Kimallus -hahmoja analysoivassa esseessään “Every Duck Has Her Day. Feminist Figures in the Disney Comic Book” Katherine Sullivan (2003) kirjoittaa, että Disney-ankkahahmojen joukosta uupuvat vahvat, itsenäiset naiset. Esseessään Sullivan tarkastelee Iinestä ja Kultua tutkimalla hahmojen animaatio- että sarjakuva-representaatioita. Sullivanin mukaan Iines anka jää raivonpuuskia saavaksi, mustasukkaiseksi stereotyyppiseksi naisen kuvaksi – siis hyvin seksistiseksi ja yksiulotteiseksi hahmoksi. Don Rosakaan ei käyttänyt Iinestä kuin muutamia kertoja – pääasiassa

vain vähän näkyvyyttä saavana sivuhenkilönä. Sullivanin mukaan Ineksen hahmo ei kehity omaa luonnetta esille tuovaksi, vaan pysyy kiukkuisena stereotypiana mustasukkaisesta naisesta.

Sullivanin (2003) mukaan Don Rosan sarjakuvissa Kultu Kimalluksesta sen sijaan kehittyy hahmo, jolla on enemmän itsekunnioitusta, itsenäisyyttä, voimaa ja oma yritys. Sullivan kirjoittaa, että Don Rosa kuitenkin seksualisoi Kultu Kimalluksen hahmon verrattuna Carl Barksin hahmoon: Rosan Kultulla on naiselliset muodot, toisin kuin Barksin lattarintaisella Kultulla. Rosa pystyi käyttämään ja muuntelemaan Kultua Barksia enemmän, koska kun Barks loi hahmon 1950-luvulla. Sarjakuvassensuuri ja tabut koskien ankkujen seksuaalisuutta, saluunaväkivaltaa ja elämänhistoriaa estivät Barksin sarjakuvan *Back to the Klondike* julkaisun sellaisenaan. 32-sivuisesta sarjakuvasta sensuroitiin miltei kuudesosa (Kivekäs & Tuliara 2007, 79).

Sullivanin (2003) mukaan Rosan piirtämän Kultun seksuaalisuus, tulinen aistillisuus ja viettelevä puoleensavetävyys on kuitenkin Kultun itsensä tietoisesti itsestään heijastama kuva. Kultu itse haluaa olla sellainen kuin on. Kultu on oma itsensä, ilman, että kukaan mies häntä mihinkään pakottaa. Tutkin Sullivanin argumenttia tässä tutkielmassa Butlerin sukupuolen performatiivisuuden teorian avulla ja selvitän, löytyy Carl Barksin Kultusta samanlaisia, emansipatorisia piirteitä, joita Sullivan Rosan Kultusta on tulkinut. Tutkin, onko myös Barksin Kultussa Sullivanin kuvailemaa, itsetietoista ja määrätietoista asennetta. Sullivanin väite, että Barksin Kultu ei olisi yhtä sensuelli kuin Rosa, näyttäytyy ristiriitaisena, kun tarkastelee Barksin öljyvärimaalauksia (esim. kuvat 1 ja 11), mutta ne Barks toki maalasi tilaustöinä myöhemmillä vuosikymmenillä Kultu-hahmon luomisen jälkeen. Myöhemmin tässä tutkielmassa tarkastelen tarkemmin Barksin sarjakuva-Kultun sukupuolta rakentavia performatiiveja, joiden avulla Kultun emansipaation oletan rakentuvan.

Tässä tutkielmassa selvitän, voiko Kultu-hahmon sukupuolen performatiiveja lukea emansipatorisina: tulkitsem hahmoa vastakarvaan etsien emansipatorisuutta Kultun työn kuvista, Kultun toisin toistetuista sukupuolen performatiiveista ja hahmon toiminnan motiiveista. Tavoitteeni on välttää stereotyyppitteleviä ilmaisuja, kuten vamppi, riivinvirta tai kapakkaruusu, vaikka objektiivisuutta tavoitteleva tutkija työskentelee väistä-

mättä aina subjektiivisen kokemuspohjansa, rajallisen tietonsa ja valikoidun aineistonsa varassa. Valittujen aineistojen ja metodien puitteissa pyrin kuitenkin tarkastelemaan mahdollisimman avoimesti, onko sitkeä korpiraivaaja muutakin kuin stereotyyppinen huijaava äkäpussi, mummomainen maanviljelijä tai maskuliininen kullankaivaja? Tätä tarkastelen tutkielmassa tutkimalla Kultu Kimalluksen emansipatorisuuden piirteitä muun muassa Kultun työn ja toimeentulon kuvien avulla.

Ronkaisen (2018, 84) mukaan Barksin ankkuniversumiin sijoittuvien sarjakuvien sivuroolien tyypillisiä naishahmoja edustavat ”ärhäkät matamit ja paksut varakkaat edustusroutat, sekä toisaalta nuoret sievät misukat, elokuvatähdet ja seksikkäät vakoojattaret”. Kirjoittaja huomauttaa, että Barks kasvoi 1910–20-luvuilla aikuiseksi, joten ajan konservatiivinen ilmapiiri on vaikuttanut tekijän sarjakuviin. Naiset saivat Yhdysvalloissa äänioikeuden vasta vuonna 1920 ja naisten pääsy työelämään oli rajoitettua. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa tuotettiin ankaria ja naisia demonisoivia pilakuvia militanteiksi kuvatuista feministeistä ja suffrageteista. Pamfleteilla vastustettiin naisten äänioikeutta ja tasa-arvovaatimuksia. Barks toisti näiden pilakuvien karikatyyrejä 1930-luvulla, kun hän uransa alussa piirsi *Calgary Eye-Opener* -lehteen, johon hän teki myös paljasta pintaa vilauttelevia pilakuvia naisista. Samat kuvastot toistuvat Barksin *Aku Ankka* -sarjakuvissa, joissa suffragettien pilakuvista tutut väkivaltaiset naishahmot jahaavat Aku Ankkaa. (Ronkainen 2018, 82–103 ja Manninen 2011, 138).

Kun Carl Barks loi Kultun hahmon, piirtäjä kävi läpi hankalaa avioeroa (Andrae 2006, 204). En kuitenkaan painota tätä biografista seikkaa tutkimuksen näkökulmissa ja tulkinnoissa. Andraen (2006, 75–78) mukaan Barksin työssä näkyvät ajan ristiriidat: miesten vallan kyseenalaistuessa ja naisten vaatiessa tasa-arvoa patriarkaan pelot kohdistuvat kuvastossa demonisoituviin naisiin. *Patriarkaatilla* tarkoitetaan isiltä pojille periytyvää miehistä ylivaltaa yhteiskunnassa tai perheessä. Termi viittaa miesten vallankäytön suojaamiseen ja patriarkaan yhteiskunnallisten, poliittisten, taloudellisten ja kulttuuristen instituutioiden harjoittamaan naisten riistoon ja syrjimiseen. (Hosiaislouma 2016, 696, sv. *patriarkaatti*.) Andraen mukaan Barks ei ainoastaan silti vain toistanut näitä kuvia, vaan satirisoi kuvillaan stereotypioita ja myyttejä. Terävällä ironialla ja satiirilla Barks kutsuu Andraen mukaan lukijan enemmänkin tutkimaan kriittisesti kuin kuluttamaan

passiivisesti lukemaansa. Näin ollen on oleellista tarkastella tarkemmin Kultu Kimallus-hahmoa, hahmon toimijuutta ja sen muodostumista.

1.2 Tekijöiden esittely: Carl Barks

Kultu Kimallus hahmon luoja Carl Barks (1901–2000) työskenteli muun muassa vanhempiensa maatilalla, hakkuutyömailla ja junanvaunuja valmistavalla pajalla niittien lämmittäjänä haaveillen sarjakuvapiirtäjän urasta. Koulunkäynnin keskeyttämään joutunut Barks itseopiskeli nuorena englannin kielioppia, jota ymmärsi tarvitsevänsä, jos mieli päästä sarjakuvien piirtäjäksi. Monien haasteiden jälkeen Barks työllistyi 1930-luvulla gag-vitsien käsikirjoittajaksi ja piirtäjäksi – ensin *Galgary Eye-Opener* -lehden pilapiirtäjäksi, jonka eri nimimerkeillä ja piirrostyleillä tekemät kuvat täyttivät melkein koko julkaisun – sitten Walt Disney Studioiden animaattoriksi vuonna 1935. Koska Barks tunsi hyvin fyysisen työn haasteet ja vaivat, hän osasi hyödyntää tietojaan mekaniikasta ja arkisen elämän komiikasta. Aluksi Barks piirsi Disneyllä animaatioelokuvien liikkeen synnyttäviä väliruutuja, mutta pääsi pilapiirtäjänä oppimiensa gag-vitsien ansiosta pian pois monotonisen työn äärestä Disneyn tarinoiden käsikirjoitusosastolle, jossa koomiset ideat otettiin mielellään vastaan. (Ault 2003, xix–xxv ja xxxv–xlvi.)

Työskentely ryhmässä, ensin animaatioiden välipiirrosten apulaisanimaattorina ja sitten tarinapuolella varsinaisten animaattoreiden ja kokeneiden kirjoittajien kanssa käsikirjoittajana, Disneyn animaatiostudioilla loi Barksille hyvän pohjan sarjakuvien tekoon. Irrallisten gag-vitsien kehittelijä kypsyi ehjien ja kantavien tarinoiden kertojaksi. Barksin piirrosjälki ja sommittelu muuntuivat ja kehittyivät elokuvamaisista kuvakulmista ja animaation piirteitä sisältävistä storyboard-ruuduista kohti erinomaista sarjakuvakeronnan hallintaa ja käsikirjoitustaitoa. Mielenkiintoista on se, että jo Disney-studioilla Barksia kiehtoivat erityisen paljon villin lännen tarinat, kullankaivuu, keksinnöt ja Klondike. Näitä aiheita Barks käytti myöhemmissä töissään runsaasti. (Ronkainen 2018, 27–31.)

Supersankarisarjakuvien suosio kasvoi 1930-luvun lopussa. Tämä motivoi Walter Disneyä lähtemään sarjakuvalehtibisnekseen mukaan. Disney-yhtiön lisenssinhaltija Western Publishingin alainen Dell-yhtiö perustettiin huolehtimaan sarjakuvatuotannosta.

Yhtiö julkasi ensimmäisen Aku Ankka -sarjakuvan vuonna 1940 nimellä *Walt Disney's Comics and Stories*. (Kontturi 2014b, 28.) Barksin työskentely Burbankin uusilla Disney Studiolla oli hankalaa muun muassa terveysongelmien vuoksi. Niinpä Barks osti vuonna 1940 maatilan kanoineen San Jacintosta, Californiasta ja otti myöhemmin lopputilin Disneyltä. Barksin onneksi kustannusyhtiö Western Publishing alkoi julkaista Disneyn lisenssillä sarjakuvalehteä *Walt Disney's comics and Stories*, johon Barks käsikirjoitti ja piirsi lehteen kymmensivuisia Aku Ankka -sarjakuvia vuosien 1942–1966 aikana. Jopa 286 lehdessä ilmestyi 256 Barksin tarinaa, joista vain yhdeksän oli uudelleenjulkaisuja. Näiden tarinoiden lisäksi Barks tuotti runsain määrin sarjakuvia ja kansikuvia muihin Disney-lisenssillä painettuihin lehtiin ja julkaisuihin. (Ault 2003, xix–xxv ja xxxv–xlvi.)

Barksilla ei ollut muodollista korkeakoulutusta, mutta hän halusi aina käsikirjoittaa ja piirtää sarjakuvansa mahdollisimman tarkasti. Hän tahtoi yleisönsä lukevan sarjakuvia ihmetyksen vallassa, mutta kuitenkin ”kertoa asiat sellaisina, kuin ne ovat”. Siksi Barks teki suuren määrän pikkutarkkaa ja laajaa taustatyötä luoden mielikuvituksekkaita hahmoja, miljöitä ja fantastisiakin maailmoita, joissa ankat seikkailivat. Barksin toinen vaimo Clara Balken auttoi Barksia sarjakuvien tussaamisessa ennen vakavaa sairastumistaan ja pariskunnan eroa vuonna 1951. Vuonna 1954 Barksin kanssa avioliiton solminut kolmas vaimo Garé Williams auttoi Barksia tekemällä sarjakuvien taustoja ja tekstausta. (Ault 2003, xix–xxv, xxxv–xlvi.)

Mittavan elämäntyönsä sarjakuvien parissa Barks teki suurimmalta osin tyystin tuntemattomana. Useisiin eri lähteisiin viittaava Kontturi (2014b, 25–32) kuvailee, kuinka Disney-yhtiön perustajahenkilö Walter Elias Disney (1901–1966) halusi pitää yllä itsevaltaisen tekijyyden illuusiota. Hän vaati ylläpidettäväksi markkinointimielikuvaa siitä, että kaikki viihdetuotanto hänen perustamassaan yhtiössä oli vain ja yksinomaan Walter Disneyn keksintöä ja käsialaa. Animaatiota uudistanut Disney oli visionäärinen liikemies, mutta myös ankara, pakkomielteinen ja pikkutarkka kontrolloija. Hän ei sallinut animaattorien eikä sarjakuvataiteilijoiden nimien julkaisua Disneyn julkaisemien tai Disneyn lisenssillä valmistettujen teoksien tai tuotteiden yhteydessä. Sarjakuvatuotanto kiinnosti Walt Disneytä kuitenkin vähemmän kuin animaatio. Vaikka Carl Barksin piti työskennellä nimettömänä, sai Barks siis hieman vapaammin luoda ankkatarinoitaan

Western Publishingin leivissä. Barks kehitti paremman työrauhan turvin animaatioiden hahmoja syvällisemmiksi sarjakuvissaan. Hän myös loi omintakeisen miljöön, Ankka-linnan kaupungin, sekä runsaasti omia hahmoja, kuten Roope Ankan, Kultu Kimalluksen ja Milla Magian. Silti Barksinkin oli noudatettava Disney-yhtiön sääntöjä: Yhdysvalloissa oli voimassa sarjakuvia ennakkosensuroiva Comics Code -säännösten vuodesta 1954 alkaen. Barksille selvisi, että esimerkiksi Dell-yhtiöllä oli ”Hints on Writing for Dell Comics”-lista, jonka mukaan Disney-sarjakuvissa ei saanut esiintyä liian aikuisia ja sofistikoituneita teemoja, kuten vähemmistörotuja, politiikkaa, uskontoa, itsemurhia, kuolemaa, kärsimyksiä, kidutusta, vammaisia, kidnappausta, kiristystä, käärmeitä, seksiä, rakkautta, naisia roistoina ja kieroja lainvalvojia. Barks oli tosin jo ehtinyt työssään käyttää kaikkia kiellettyjä aiheita. Silti hänen töihinsä kohdistui myös sensuuria ja kustantajien ohjailua.

Barksin henkilöllisyys paljastui vasta vähin erin parinkymmenen työvuoden jälkeen, kun lukijat ja fanit tunnistivat Barksin tyylin muiden piirtäjien joukosta: tuntematon Barks oli saanut lempinimen ”the good artist”, ”se hyvä piirtäjä”. Silti Disney-yhtiö halusi pitää yllä mielikuvaa, että Walter Disney olisi jopa keksinyt ja tilannut Roope Ankka -hahmon Barksilta. Tämäkin tarina Walter Disneystä yhtiön yksinvaltaisena tekijänä oli tekaistu. (Kontturi 2014b, 29 ja Tuliara 2007, 80–87.) Lopulta vuonna 1960 Westernin sarjakuvataiteilijoiden identiteetit alkoivat paljastua fanien ja sarjakuvatoimittajien sitkeän taustatyön ja periksiantamattoman uteliaisuuden ansiosta. Barksin nimi tuli Yhdysvalloissa julki – avoimemmin tosin vasta sitten, kun Walter Disney oli kuollut vuonna 1966, eikä hänen kaikkivoipaisen tekijyydensä mielikuvaa voitu enää pitää yllä yhtiön markkinoinnissa. (Ault 2003, xxviii, xi–xii.)

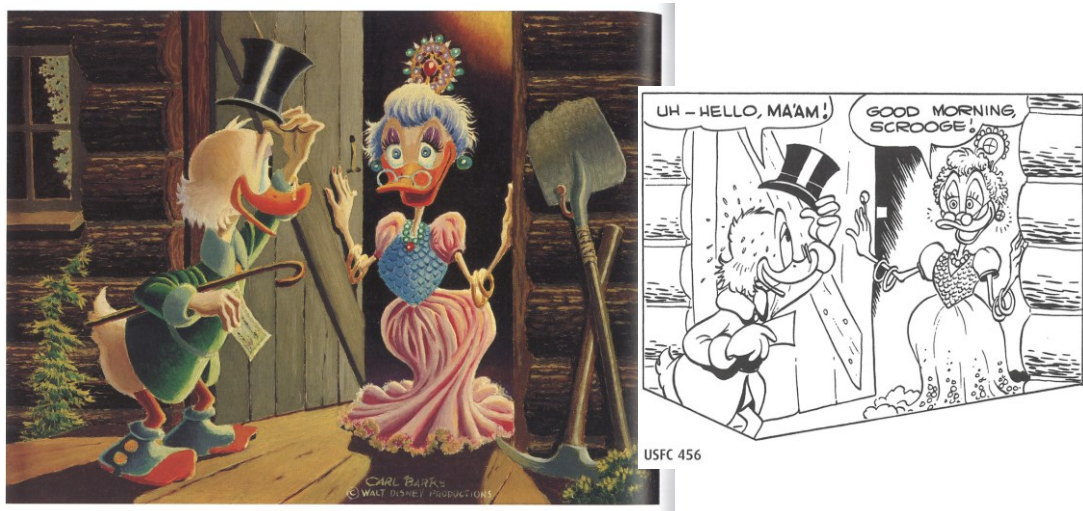
Barks oli niin tottunut tuntemattomuuteensa, että luuli saamaansa, ensimmäistä vuoden 1960 fanikirjettä kollegansa ja ystävänsä tekemäksi pilaksi (Andrae 2006, 5). Silti esimerkiksi Suomessa *Aku Ankka* -lehdessä taiteilijoiden nimet voitiin julkaista sarjakuvien yhteydessä säännönmukaisesti vasta vuodesta 1998 alkaen. Carl Barksin nimi oli tosin ollut jo 1970-luvun alussa esillä *Aku Ankassa*, mutta ”Disney-yhtiö nosti siitä kauhean metelin”. Yhtiön mukaan lehdellä ei ollut oikeutta mainita piirtäjien nimiä. (Tuliara 2007, 60.) Barksin henkilöllisyyden paljastuttua laajalti hänen suosionsa ja fanikuntansa kasvoi yhä suurempaan mittaan. Barks antoi haastatteluja, alkoi saada pal-

kintoja ja lopulta vuonna 1991 myös Disney-yhtiö myönsi julkisen tunnustuksen työstä, kun Barksille myönnettiin Disney Legends Award -palkinto. Hän on ainoa Disneyn sarjakuvataiteilija, jolle palkinto on myönnetty. Tämä kertoo sarjakuvataiteilijan merkittävyydestä Disneyn työntekijänä ja itsenäisenä taiteilijana. Carl Barks sai huomiota ja kiitosta hurraavilta kansanjoukoilta kohdatessaan fanejaan Euroopan kiertueella vuonna 1994. Sitä ennen taiteilijan vapaus oli säilynyt vuosikymmeniä, koska työteliäs Barks oli tyytynyt pienempään palkkaan ja nimettömyyteen. (Kontturi 2014b, 25–32 ix. cit. Andrae 2006, 4–5, 12–13, 233, 275 et al.; Ault 2003, xxviii, xi–xii ja Ronkainen 2018, 7–9.)

Garé Barks, os. Williams, opetti Barksille akryyli- ja öljyvärimaalausta. Barks arvostikin Garéa maalaamisen todellisenä asiantuntijana. Pariskunta tuki toistensa luovaa työtä: Garé tussasi ja tekstasi sarjakuvasivuja, Barks pohjusti, kehysti ja esitteli Garén maalauksia. Barks myös lähti vaimonsa mukaan maisemamaalauskurssille vuonna 1957. Jäätyään sarjakuvataiteilijan työstä vuonna 1966 eläkkeelle Barks jatkoi luovaa harrastusta. Pariskunta maalasi maisematauluja ja myi niitä maalaismarkkinoilla. Barksin mielialaiheita olivat rintavat intiaanitytöt paljastavissa peurannahka-asuissa, mikä oli jatku-moa työuran alussa tussilla tehdyille pilapiirroksille naisista. Barksin eläkeharrastus muuttui kuitenkin ahkeraksi maalausuraksi, kun hän lopulta antoi periksi ystävien ja fanien sinnikkäille tilauksille ja pyynnöille maalata nimenomaan ankoja. Barks maala-si muun muassa noin 130 öljymaalausta ankoista tilaustöinä vuosien 1971–1976 aikana, 17 suurta Disney-aiheista maalausta vuosina 1983–1993 ja lukuisan määrän ankkatai-detta tussipiirroksina ja litografioina. (Ault 2003, xix–xxv, xxxv–xlvi ja Barks, Blum, et al. 2013, 9–11, 14–16, 28–30.)

Välillä Disney-yhtiö perui maalausluvat ulkopuolisen yrittäjän myytyä kopioita Barksin maalauksista: kyse oli tekijänoikeusrikkomuksesta. Disneyn antaman maalausluvan ollessa pannassa Barks maalasi akvarelleilla himokasilmeisiä ja muodokkaita ihmisen ja ankan hybridejä, jotka näyttivät siltä ”[...] kuin Aku ja Lines olisivat harhautuneet *Calgary Eye-Openerin* sivuille” (Barks, Blum, et al. 2013, 22–23, 411). Tällöin Barks muistutti, että hahmot ovat vesilintuja, eivät suinkaan Disney-hahmoja. Liikemiesryhmä tahtoi koota Barksin maalauksista kirjan, jonka julkaisua varten perustettiin Another Rainbow -kustantamo. *The Fine Art of Walt Disney’s Donald Duck* (1981) näki päivän-

valon saaden jopa kirjansidontapalkinnon. Tämä teki vaikutuksen Disneyhin ja Barks saattoi uusien lisenssien myötä jatkaa dramaattisten ja speaktaakkelimaisten ankkataulujen maalaamista. Myös Kultu Kimallus esiintyy Roope Ankan kanssa lukuisissa dramaattisissa taidehuutokauppoihin tilaustyönä tehdyissä maalauksissa (kuva 1). Kohtauksiin Barks on sommitellut toisintoja Klondikeen sijoittuvista sarjakuvatarinoistaan. (Barks, Blum, et al. 2013, 22–25, 82–83, 157, 178–179, 206, 213–219, 291.) Näissä maalauksissa esiintyvän Kultu Kimalluksen tutkiminen valitsemieni tutkimuskysymysten puitteissa olisi aivan oman opinnäytetyönsä aihe, enkä käsittele maalauksien Kultu Kimallusta ja Roopea tässä tutkielmassa.



Kuva 1. *Business Long Overdue* 1975. 15-75, öljy masoniittilevyllä. Oikealla Kultun ja Roopen jälleennäkemisen sarjakuvaruutu tarinasta *Back to the Klondike* (Barks 1953). Kuva 1:n skannauksien lähde: Barks 2013, Blum, et al., 206. ©Disney.

Barks kehitti uuden taiteen lajityypin, jossa sarjakuvailmaisun ääriviivat ja tasaiset väripinnat korvautuivat kolmiulotteisilla ja realistisilla esineiden ja henkilöiden kuvilla. Niin ankat kuin muut maalausten elementit Barks toteutti realistisesti yhdistäen näin leikkisät aiheet ja esittävän tulkinnan. Syntyi uusi tapa katsoa eläinsarjakuvia. Kaiken tämän hän teki tietenkin Disney-yhtiön lakimiesten muotoilemien, ajallisesti rajoitettujen lupien puitteissa – sentään ilman lisenssimaksuja – vaikkakin välillä Disney-yhtiö perui annetut ankkostenmaalausluvat. Barks sai jatkaa maalausten ja ankkataiteen tekoa. Työskentely alkoi olla jopa tehtailua, kun tilausteoksia ja keräily- ja teossarjoja vaadittiin ikääntyvältä taiteilijalta rasiiteeksi asti. (Barks, Blum, et al. 2013, 9–11, 14–16, 28–

30.) Carl Barksin omaa suhtautumista sarjakuvatarinoidensa ja maalaustensa merkitykseen kuvaavat hänen omat sanansa:

Uskon, että ajan mittaan ihmiset käsittävät maalausteni perustuvan tarinoihin. Tarinoita tuntemattomalle maalaukseni ovat tavallaan merkityksettämiä, ja uskonkin tarinoideni olevan se osa työtäni, joka jää elämään. (Barks, Blum, et al. 2013, 30.)

1.3 Tekijöiden esittely: Don Rosa

Italialaissyntyinen Keno Don Hugo Rosa (1951–) luki nuorena laajasti eri genrejen sarjakuvia. Rosan laaja sarjakuvalukeneisuus pitää sisällään hirviö-, science fiction-, seikkailu- ja elokuvalehtiä, MAD-lehteä ja Rosan siskon Disney-sarjakuvia. Rosa ei opiskellut piirtämistä, mutta teki opiskelijana *The Pertwillaby Papers* -underground-sarjakuvia collegensa lehteen. Rosan suosikkeihin kuuluivat myös ”sen hyvän piirtäjän” eli Carl Barksin ankkasarjakuvat. Rosan mukaan hän on ennen kaikkea fani ja nimenomaan Carl Barks -fani. Tämä sai Rosan lopettamaan perheyriityksessä työskentelyn ja toteuttamaan haaveensa tehdä ankkasarjakuvia. (Kontturi 2014b, 33, ix. cit. Rosa.) Carl Barks onkin ollut Don Rosan esikuva ja innoittaja, ja Rosan teokset luovat Barksin ankkaailmaan perustuvan jatkumon. Barksin ja Rosan teokset muodostavat kumpikin oman vaihtoehtoisen todellisuutensa, kaksi erillistä ankauniversumia.

Don Rosan ura ankkapiirtäjänä alkoi vuonna 1986, jolloin Rosa näki sarjakuvakaupassa Gladstone Publishing -nimisen kustannusyhtiön *Uncle Scrooge* -lehden. Lehti oli ensimmäinen 1970-luvun jälkeinen julkaisu, jossa oli Disney tarinoita. Rosa otti yhteyttä lehden päätoimittajaan Byron Ericksoniin. Rosa vakuutti tulevan työnantajansanomal- la olevansa syntynyt piirtämään ankoja. Seuraavana vuonna Rosan *Son of the Sun* julkaistiin. Tuore ankkatarina sai paljon huomiota sekä parhaan tarinan ehdokkuuden MAD-lehden perustajan mukaan nimetyn, sarjakuva-alan Harwey Award -palkinnon. Rosan tarina oli ankkaversio hänen sarjakuvastaan *Lost in (an Alternate Section of) the Andes*. (Kontturi 2014b, 33, ix. cit. Rosa.)

Rosan työt Gladstone-kustantamossa päättyivät jo vuonna 1989 Disney-yhtiön ja Rosan väliseen kiistaan. Disney ei lopettanut sarjakuvien originaalivedoksien palauttamisen taiteilijoille. Rosa ei voinut hyväksyä päätöstä, koska osa piirtäjän tuloistaan tuli origi-

naalien myynnistä. Seuraavan vuoden Rosa teki sekalaisia hommia Disneyn eri osastoilla. Sarjakuvia Rosa pääsi jälleen piirtämään siirryttyään tanskalaiselle Egmont-kustantajalle, jolle Rosa teki sarjakuvia lopettamiseensa saakka. (Kontturi 2014b, 33, ix. cit. Rosa.)

Tässä tutkielmassa tarkasteltu, vuonna 2006 ilmestynyt sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek* jäi Don Rosan viimeiseksi ankkora koskevaksi sarjakuvatarinaksi. Don Rosan sarjakuvauran lopetuksen syitä olivat vakavat terveysongelmat nälässä sekä silmäläikkäus. Pikkutarkkojen piirrosten tekeminen muodostui hankalaksi. Rosan mukaan suurin syy uran päättämiseen oli kuitenkin pettymys Disney-yhtiön politiikkaan: yhtiö ei maksanut sarjakuvataiteilijoille tekijänoikeuspalkkioita kertakorvauksen lisäksi. Uran päätöksen jälkeen Rosa piirsi kansitaiteen Tuomas Holopaisen sooloalbumiin *Life and Times of Scrooge* (2014). Nightwish-yhtyeen kosketinsoittaja sävelsi Don Rosan *The Life and Times of Scrooge McDuck* ja *The Life and Times of Scrooge McDuck Companion* -sarjakuvakokoelmiin perustuvan elokuvallisen ääniraidan. (Kontturi 2014b, 37, ix. cit. Rosa.)

Merkittävin Rosan sarjakuvakokonaisuus on 12-osainen teossarja *The Life and Times of Scrooge McDuck* (1991–1993, suom. *Roope Ankan elämä ja teot*). Sarjakuvatarinoiden kokoelmassa kerrotaan Roope Ankan biografia ja kehityskaari ankanpojasta maailman rikkaimmaksi ankaksi. Disney Comics -yhtiössä ankoista suunniteltiin supersankarimaisia: suunnitelmissa oli tuottaa 12-osaisen jättiläissarjan Roope Ankasta. Don Rosa oli huolestunut Roope-hahmon oikeasta ja asiantuntevasta tulkinnasta. Rosan ehdotuksesta Egmont otti jättiläissarjan tuotannosta vastuun ja Rosa pääsi piirtämään oman tulkintansa Roope Ankan elämäntarinasta. Tarinalla Rosa voitti sarjakuvien Oscareina pidetyn Will Eisner -palkinnon parhaasta sarjamuotoisesta tarinasta (Best Serialized Story) vuonna 1995. Rosa palkittiin toisellakin Eisner-palkinnon parhaana huumorisarjakuvan käsikirjoittajana ja piirtäjänä vuonna 1997. (Kontturi 2014b, 33–34, ix. cit. Rosa.)

Tyyllillisesti Don Rosan sarjakuvat ovat äärimmäisen pikkutarkkoja ja yksityiskohtaisia. Rosan piirrostyleihin ovat vaikuttaneet MAD-lehdet ja underground-sarjakuvat. Rosa on koulutukseltaan insinööri, mikä on vaikuttanut Rosan piirrosjäljen ja yksityiskohtien tarkkuuteen. Yksi tunnetuimmista Don Rosan piirroksista on ankojen sukupuu, jonka

hän teki Carl Barksin karkean luonnoksen pohjalta. Kun Carl Barksin episodimaiset sarjakuvat sijoittuivat ajattomaan ankauniversumiin, on Don Rosa tarkka ankauniversuminsa aikajanasta ja ajan realistisesta kulumisesta. Rosa on kuvannut jopa Roope Ankan kuoleman: kuvassa Aku, Iines ja teini-ikäiset ankanpojat ovat Roopen haudalla. Akulla ja Iineksellä on sormukset, joista voi päätellä heidän olevan naimisissa. (Kontturi 2014b, 34–35, ix. cit. Rosa.)

Carl Barksin Disneylle käsikirjoittamien ja piirtämien ankkasarjojen yksityiskohdat ja juonenkäänteet säilyvät, täydentyvät ja kasvavat Rosan teoksissa. Sarjakuvissaan Rosa rakentaa maailmasta historiallisesti yhtenäistä kuvaa esittämällä faktoja, maamerkkejä, todellisia paikkoja ja tapahtuma-aikoja. Rosa kuitenkin muokkaa faktoja silloin, kun niiden on vastattava Carl Barksin tarinoita esimerkiksi Roopen seikkailujen ajankohtia koskien. Rosan sarjakuvissa on runsaasti kulttuurisia yhteyksiä ja viittauksia hänen omiin ankkasarjakuviinsa, elokuvaan, kirjallisiin teoksiin, taiteeseen ja musiikkiin. Faktan ja fiktion muokkaaminen ja yhdistäminen yhtenäiseksi kertomukseksi tekee Kontturiin mukaan Rosan ankkatarinoista postmoderneja. (Kontturi 2014b, 36, ix. cit. Rosa.)

Øystein Sørensenin (2011, 176) mukaan valistuksen aikaan tapahtunut kultaryntäys kar-toitti ennestään kullankaivajille tuntemattomia rajaseutuja. Populaarikulttuuriin jäivät elämään seikkailijat, punatakit eli Kanadan ratsupoliisit, peliluolat, rosvojoukot, hyytävä kylmyys, jää, lumi ja onnekkaiden aarretarinat. Kultaryntäyksen seikkailu- ja löytöretkinäkökulma ovat Roope Anka -hahmon fiktiivisen elämän tärkeitä osia. Barksin *Back to the Klondike* takaumasivuineen, kapakkatappeluineen ja Kultun kidnappauksi-neen vaikutti suuresti Don Rosan tekemiin Roope Anka -sarjakuviin. Don Rosan tarinat Yukonista ovat laajennelmia, tulkintoja ja syventäviä tutkielmia Barksin Roopesta. Keskeisimmät teemat Rosan sarjakuvissa ovat etsintä ja elämys, jotka hallitsevat Roopen seikkailuja Rosan luomassa ankauniversumissa.

1.4 Tutkimusaiheen, -kysymysten, -metodin ja -aineiston esittely

Koska tutkin työssäni sarjakuvaa, ovat kirjallisuudentutkimukselliset konventionaaliset tekstisiteeraukset tässä työssä numeroituja kuvia sarjakuvateoksista. Tutkimuksen kohdeteokset ovat sarjakuvia: alkutekstin merkityksien ja esitettyjen argumenttien korosta-

misen vuoksi puhekuplien englanninkielisiä sitaatteja ei kaikilta osin ole suomennettu, mutta analyysissä ilmeneviä merkityksiä ja johtopäätöksiä kuvaillaan kuvasitaateilla perustellen. Englanninkielisten lähteiden ja artikkeleiden siteeraukset ovat tekijän suomennoksia muutamia tärkeimpiä poikkeustapauksia lukuun ottamatta, jolloin lähteen alkuperäistä merkitystä on haluttu korostaa. Puhekuplien typografiassa on myös korostettuja yksittäisiä sanoja, joiden sitaatit on tutkielmassa lihavoitu alkuperäistekstien typografisia ratkaisuja jäljitellen. Analyysi koostuu sekä kuvien että puhekuplien tekstien muodostaman merkitysjatkon ja -verkoston tulkinnasta. Tutkielman kolmannessa luvussa määrittelen tarkemmin sarjakuvan *tekstinä*.

Keskityn tutkielmassa erityisesti Kultu Kimalluksen emansipaatioon, toimijuuteen ja kulttuurisen sukupuolen (gender) performatiivisuuteen eri sarjakuvateoksissa ja kokoelmissa ilmestyneissä sarjakuvatarinoissa. Tutkin hahmon emansipatorisuutta tarkastelemalla hahmon suhdetta toimintaympäristöönsä ja Roope Ankan -hahmoon. Aineistona ovat Carl Barksin sarjakuvatarina *Back to the Klondike* (Barks 2012[1953/1978]) sekä Don Rosan sarjakuvatarinat *Last Sled to Dawson* (Rosa 2014 [1988]), *Hearts of the Yukon* (2016) [1995], *The Dream of a Lifetime* (Rosa 2018 [2002]), *The Prisoner of White Agony Creek* (Rosa 2018 [2006]) ja lyhyesti tarinasta *A Little Something Special* (2017[1997]).² Barksin *Back to the Klondike* ilmestyi ensi kerran sensuroituna vuonna 1953. Suomalaisen *Aku Ankkan* toimittajien Markku Kivekkään ja Markku Saarisen keräämät puuttuvat sivut mahdollistivat sensuroidut ruudut sisältävän tarinan julkaisun hollanniksi vuonna 1978, suomeksi vuonna 1981. (Kivekäs & Tuliara 2007, 78–87 ja I.N.D.U.C.K.S. – *World-wide database about Disney comics* 2020.)

Keskeisin tutkimuskysymykseni on selvittää, millaisena toimijana ankkataiteilijat Barks ja Rosa esittävät antropomorfisen feminiiniseksi tulkitun (nais)anka Kultu Kimalluksen. Onko Kultu Kimallus emansipatorinen hahmo? Lisäksi pohdin, millaisia sukupuolen performatiivisia toistotekoja Kultu Kimallus ilmentää kahden tekijän sarjakuvissa. Kuinka sukupuoli ilmenee performanssina Kultu Kimalluksen hahmossa? Mihin Kultu

² Hakasulkeissa ovat sarjakuvatarinoiden ilmestymisvuodet. (Sähköiset bibliografiat ja teostiedot sivustolta I.N.D.U.C.K.S. – *World-wide database about Disney comics*:

<https://inducks.org/story.php?c=CS+OS++456> (Sensuroimaton *Back to the Klondike*, story code CS OS 456), https://inducks.org/comp2.php?creat=CB&default_o=1&kind=nk&pg1=1 (Carl Barks) ja https://inducks.org/comp2.php?creat=DR&default_o=1&kind=nk&pg1=1 (Don Rosa) (25.3.2020).

Kimallus hahmona näillä teoillaan pyrkii? Mikä motivoi hahmon toimintaa? Onnistuuko hahmo muuntamaan patriarkaalisen heteromatriisin luomaa, kaksijakoiseen sukupuoli-normiin sidottua toimijuutta? Murtaako Kultu Kimallus konventionaalisia ja normatiivisia toimijuuden rajoja? Selvitän, onnistuuko Kultu Kimallus tuomaan säröjä stereotyyppiseen *femme fatale* -trooppiin. Onko hän itsenäinen ja omavoimainen subjekti, vai jääkö hahmon emansipaatio toteutumatta?

Vaikka keskeisin tutkimuskohteeni on Barksin ja Rosan Kultu Kimallus, käsittelem myös Kultu Kimalluksen ja Roope Ankan välistä ambivalenssia suhdetta. Varsinkin Don Rosa käsittelee runsaasti käsikirjoittamissaan ja piirtämässään sarjakuvissa kahden hahmon välistä vuorovaikutusta ja sen merkitystä Roope Ankalle (englanniksi Scrooge McDuck tai Uncle Scrooge). Carl Barksin sarjakuvatarinassa *Back to the Klondike* (Barks 2012) Roope Anka osallistuu Klondiken kultaryntäykseen Yukonissa, jossa Roope kohtaa Kultun Dawsonin kaupungissa. Roope Ankan hahmossa ilmenee maskuliinisen kullankaivajan, uudisraivaajan ja western-genressä esiintyvän *macho-cowboyn* kuvia, joita vasten peilaan The Black Jack Ballroom -saluunan omistajan ja laulaja Kultu Kimalluksen toimijuutta. Tutkielmassa selvitän, miten näiden kahden hahmon ambivalenssi suhde ilmentää western-genren *femme fatale* kohtaa sankarillisen *macho-cowboyn* -narratiivia.

Tutkimus käsittelee siis Kultun toimijuuden lisäksi sitä kysymystä, kuinka sarjakuvataiteilija Carl Barksin ja Don Rosan hahmot käsittelevät, leikittelevät ja ironisoivat näitä westernin henkilöhahmotyyppejä, gender-stereotypioita ja kanonisia kertomuksia uudisraivaajista ja myytillistetyistä lännestä. Andrae (2006, 82–83) kuvailee, kuinka Barks ironisoi ja satirisoi westernin myyttejä muuntelemalla tarinoita seriffeistä ja väkivallasta. Maskuliininen westernin macho-sankari ironisoituu koomisissa allegorioissa, joissa Barks käsittelee sodanjälkeisen ajan Yhdysvaltoja: modernisaatio, konsumerismi ja media muuttivat takamaiden maaseutua. Barksin itsereflektiivisissä parodioissa populaarikulttuurista muodostuu ja siihen sisältyy uusi media-narratiivien luenta: tietoinen ja luova lukijuus passiivisen kuluttamisen sijaan.

Koska tutkin sarjakuvaa feministisen ja emansipatorisen tiedonintressin näkökulmasta, on tutkimukseni tärkein kohde Kultu Kimalluksen toimijuus. Vaikka Kultu Kimallus ei

ole aktiivisena, osallistuvana päähenkilönä läsnä kaikissa Don Rosan sarjoissa, saate-taan Kultuun viitata nostalgisissa muistelukohtauksissa tai esineinä ilmenevinä vihjeinä. Näitä otteita siteeraan tutkimuksessa oleellisin osin. Tutkimusta täydentävät useista Don Rosan sarjakuvateoksista löytyvät lyhyet Kultu-viittaukset, joita käytän tarvittaessa lisä-esimerkkeinä. Lisäviittauksia on poimittu esimerkiksi Don Rosan (2005 ja 2017) suo-mennetusta tarinasta, joka on Roope Ankan ensiesiintymisen 50-vuotispäivää juhlistava *A Little Something Special*, suom. *Kaikkein mieluisin lahja*. Tällaiset lisäesimerkit ovat aineistossa mukana täydentävinä huomioina. *A Little Something Special* julkaistiin vuonna 1997, kun Roope Ankan eli Scrooge McDuck -hahmon ensiesiintymisestä Carl Barksin sarjakuvatarinassa *Christmas on Bear Mountain* (1947) oli kulunut 50 vuotta. (Rosa 2005, 33–62 ja Rosa 2017, 101–129.) Pääpainotus on edellä luetelluissa kohdete-oksissa olevissa sarjakuvatarinoissa, pääaineistoissa, joissa Kultu on itse toimijana läsnä sarjakuvassa.

Kultu Kimallusta on käytetty monien eri sarjakuvakäsikirjoittajien ja -piirtäjien tarinois-sa kansainvälisissä *Roope Anka* ja *Aku Anka* -sarjakuvajulkaisuissa. Kultu Kimallus -hahmo on nähty muun muassa Disneyn *DuckTales*-animaatioissa. Italialaisen Romano Scarpan sarjakuvassa seikkailee jopa Kultun tytär tarinassa *The Miner's Granddaughter*. (Tracy Brown 2018 ja I.N.D.U.C.K.S. – *World-wide database about Disney comics* 2020.) Tässä tutkimuksessa tarkastelun kohteena ovat pelkästään Carl Barksin ja Don Rosan kahden itsenäisen, omaleimaisen ankauniversumin hahmot ja muista ankkatarinoiden maailmoista erilliset tarinamaailmat. Sekä Barksin että Rosan ankauniversumit ovat toisistaan erilliset, vaikkakin voimakkaassa intertekstuaalisessa suhteessa: Rosan ankauniversumi ammentaa sisältöjä Barksin ankauniversumista. Voi jopa sanoa, että Rosan Kultu Kimallus on representaatio Barksin Kultusta. Tässä tutkielmassa selvitän kahden eri tekijän luoman, kahden erilaisen ankauniversumin Kultu Kimallus -representaatioita ja niissä ilmeneviä merkityssuhteita Kultu Kimalluksen kannalta.

Lähestyn lukuisia tutkimuskysymyksiäni käyttämällä sukupuolentutkimuksen teorioita ja käsitteitä. Analyysissä käytän Judith Butlerin (1956–) sukupuolen performatiivisuu-den käsitettä ja sukupuoli performanssina -teoriaa. Sovellan sarjakuvan tulkinnassa tekstintutkimuksen keinoja laajan tekstikäsityksen mukaisesti *teksti*-käsitteen pohjalta, jonka avulla puran näkyviin kuvituksissa, hahmojen ilmeissä ja eleissä, puhekuplien

repliikeissä ja kerrontaa ilmentävissä teksteissä ja onomatopoeettisissa merkeissä rakentuvaa merkityssuhdeverkostoa. Tavoitteena on eritellä teksteistä esiin Kultun toimijuutta ja kuvissa ja sanallisessa kerronnassa ilmenevää mahdollista emansipaatiota. Kertomuksien ironisia sävyjä tutkin käyttämällä narratologian käsitteitä sekä westernin maskuliinisen *cowboy*-sankarin ja kohtalokkaan naisen, *femme fatale*n trooppeja. Hahmojen välinen ratkaisematon suhde ja ambivalenssi on keskeinen osa tarinan vetovoimaa. Narratologian ja sukupuolentutkimuksen käsitteillä erittelen Kultun sukupuolta performanssinä, sukupuolen performatiivisuutta ja niiden kautta ilmenevää toimijuutta ja emansipatorisuutta, mutta myös hänen ambivalenssia suhdettaan Roope Ankaan. Tutkimukseni teoreettinen viitekehys esitellään tarkemmin tutkimuksen luvuissa kaksi ja kolme, joiden jälkeen tarkastelen Kultu Kimallusta ensin Carl Barksin ja Don Rosan hahmona.

1.5 Tutkimusaiheen perustelu ja aiempi tutkimus

Vuonna 2018 sarjakuvatutkimusta uutisoitiin otsikolla ”Sarjakuva kelpaa jo tieteellisen tutkimuksen aiheeksi – Leena Romu väittelee tohtoriksi Kati Kovácsin piirrostaiteesta” (Tanninen 2018). Ylen uutisen otsikon näkökulma kertoo siitä, että sarjakuvan tutkimusta kenties pidetään mediassa vielä jossain määrin marginaalisena. Siksi sarjakuvan tutkiminen on emansipatorinen aihevalinta – varsinkin, jos sen tekee sukupuolentutkimuksellisesta näkökulmasta. Koska sarjakuva on kulttuurisena tekstinä suosittu, ahkerasti luettu ja moninaisissa muodoissa ja genreissä laajasti tuotettu, on lajin ja sen piirissä luotujen hahmojen tutkiminen relevanttia: todella laajalle levinneet tekstit levittävät mukanaan kantamiaan representaatioita sukupuolesta. Määrittelen sukupuolen tutkimisen metodit toisessa ja sarjakuvan tekstinä tutkielman kolmannessa luvussa.

Jokisen (2013, 317–325) mukaan sarjakuvan asema alkoi Suomessa parantua 1990-luvulla. Suomalaista sarjakuvaa alkoi ilmestyä useammille yleisöille monien eri kanavien kautta, kun sarjakuvalehdet, -kirjat ja stripit eli sanomalehtien päivittäiset sarjakuvat saivat rinnalleen verkkojulkaisut. Tekijöiden määrä kasvoi, kun sarjakuvan visuaalinen ilme ja muoto vapautuivat sivurajoista ja albumien määrämitoista. Ilmaisumuodon kehitykseen 1980-luvulla vaikuttaneen ranskalaisen *À Suivre* -lehden salliessa pitempien tarinoiden julkaisun sarjakuvaromaanit mahdollistuivat. Monipuolistuvat kerronnan keinot ja aiheet heijastuivat Yhdysvaltojen kautta Suomeen.

Viihteeksi ja huumoriksi mielletty sarjakuva alkoi laajentua omaelämäkerralliseksi, dokumentaariseksi ja journalistiseksi kerronnan välineeksi. Tekijöiden koulutus ja ammatillisuus on kasvanut. Suomalaisia sarjakuvan tekijöitä on palkittu sekä koti- että ulkomaisiin kunnianosoituksiin ja tapahtumien ja festivaalien määrä on kasvanut. Vaikka aluksi sarjakuvan ilmaisumuoto luettiin matalan ja korkean taiteen arvostuseron vuoksi populaarikulttuuriseksi viihteeksi, on 2000-luvulle tultaessa ilmaisumuotojen luokittelusta siirrytty erittelemään yksittäisiä taideteoksen sisältöjä. Ilmaisumuodon perusteella tehdyistä luokitteluista on luovuttu. Statuserot eri taiteenlajien välillä hälvenivät 1990-luvulla, jolloin taiteen apurahat alkoivat kattaa sarjakuvan. Sarjakuvan sisältöjen kirjo, laajuus ja taiteellinen arvo on tunnustettu. Näin sarjakuva on vakiinnuttanut asemansa Suomen valtion taidepolitiikassa, Taiteen keskustoimikunnan apurahajärjestelmässä ja taiteen vastaanottoon kuuluvassa kritiikissä. Sarjakuvien Suomi on taiteilijoiden ja yhdistysten perustamien pienkustantajien maa, joka on vahvasti mukana sarjakuvan kansainvälisessä verkostossa. (Jokinen 2013, 317–325.)

Sarjakuvien lukeminen on Suomessa suosittua. *Aku Ankka* on Suomen aikakauslehdistä levikiltään suurin, se tavoittaa 540 000 lukijaa (Grönholm 2018). Elinkeinoelämän keskusliitto EK:n Operaatio Ankka -kampanjassa kymmenen vuotta täyttävälle lapsille lähetettiin vuoden 2019 tammikuun aikana kuukauden *Aku Ankka* -lehdet. Myöhemmin Suomen ruotsinkielisille kymmenen vuotta täyttävälle lapsille lähetettiin kuukauden *Kalle Anka* -lehdet. Tavoitteena oli herättää keskustelua suomalaisten lukutaidosta, perheiden lukemisasenteista ja hyvän luku- ja kirjoitustaidon merkityksestä jatko-opintojen, työelämän ja elämänhallinnan kannalta. (EK 2019.) *Aku Ankka* -lehteen suomenmenneet Disney-sarjakuvat ovat saaneet tunnustusta monipuolisesta suomen kielen käytöstä. Helsingin yliopiston suomen kielen laitos antoi Akulle Kielihelmittunnustuksen vuonna 2001 ja Mensa kiitteli lehteä oivaltavasta kielenkäytöstä vuonna 2014: ”Vuoden Mensa-palkinnon saajaa kehuittiin taidosta käyttää suomen kieltä oivaltavasti ja kyvystä pysyä ajan hermolla. Lehden päätoimittaja Aki Hyypä toteaa palkintotiedotteessa, että rikas suomen kieli on lehden tavaramerkki.” (Pyhälähti 2016.)

Aku Ankka ja Disney -sarjakuvien käännöstyöstä kertoo myös Koneen Säätiön rahoittaman ”Suomentajat lukijoiden luo” -hankkeen johtajan, suomentaja, taiteilijaprofessori

Kersti Juvan pohdinta: ”suomentaja on ainutlaatuisessa asemassa kahden kulttuurin ja kahden kielen rajalla: hän välittää kirjailijan ajatusmaailman, tunteet ja kokemukset suomalaisille lukijoille ja vaalii tässä roolissaan alkuperäisen sisällön ohella erityisesti suomen kielen ilmaisuvoimaa ja -keinoja. Ammattitaitoinen suomentaja on siltojen sommittelija, rauhan ja ymmärryksen rakentaja” (Oulu-lehti 2018). Sarjakuva kannattelee edellä kuvatulla tavalla maailmanmittakaavassa vähemmistökielen asemassa olevaa suomea. Sarjakuva toimii tärkeänä, matalan kynnyksen porttina lukutaitoon, omaan äidinkieleen ja tekstien representoimiin maailmoihin.

Sarjakuva ei ole ainoastaan lasten- tai nuortenkirjallisuutta. Laji tarjoaa intertekstuaalisuudessaan ja kuvallisuudessaan esteettisesti syvällisiä, haastavia ja monipuolisia lukemisen elämyksiä herättäen mielenkiinnon moninaisia tarina- ja tekstimaailmoita kohtaan. Sarjakuva edustaa eri genrejä. Sarjakuva on fantasiaa, science fictionia, lasten- ja nuortenkirjallisuutta, mutta myös populaarikulttuuria, kuvataidetta, aikuisten K18-lukemistoa ja maailmankirjallisuutta. Lajin esittämät kulttuuriset *representaatiot* ja arvot leviävät merkittävän laajoille alueille monien erilaisten lukijayhteisöjen tulkittaviksi ja sarjakuvat tulevat käännettyiksi monille eri kielille. Näin ne tavoittavat todella runsaan ja laajan lukijakunnan.

Samoin kuin missä tahansa kirjallisuudessa, myös sarjakuvakirjallisuudessa aiheet ovat yhtä moninaiset kuin ihmisen tuottamissa kulttuurisissa teksteissä ylipäätään on tapana. Sarjakuva voi olla lyhyiden, novellimaisten tarinoiden kokoelma, sarjakuvaromaani tai sarjana julkaistavien kirjojen tai lehtien jatkumo. Näin ollen sarjakuva representoi tekstinä maailmaa ja maailmassa olemista yhtä monilla ja kiinnostavilla tavoilla ja keinoilla kuin merkittävät maailmankirjallisuuden klassikkoromaanit, elokuvat tai kuvataiteen merkkiteokset. Carl Barksin ja Don Rosan sarjakuvat ovat saaneet käännöksen myötä suuren lukijakunnan. Carl Barksin työt ovat vaikuttaneet amerikkalaiseen populaarikulttuuriin. Elokuvaohjaajat Steven Spielberg ja George Lucas ovat ottaneet Carl Barksin Roope Ankka -hahmosta ja sarjakuvista vaikutteita visuaalisen kohtauksen tarkkuudella Indiana Jones -elokuviin. Spielberg ja Lucas myös omistavat Barksin öljyvärimaalauksia. Barksin taidetta on ollut esillä taidemuseoissa ja *Time*, *Newsweek* ja *New York Review of books* ovat nimenneet Barksin keskeiseksi amerikkalaiseksi humoristiksi. (Andrae 2006, 5 ja Ault 2003, xi–xii.)

Myös Herkman (1998, 12–13) perustelee sarjakuvan tutkimusta lajin suurella suosiolla, ajankohtaisuudella, yhteiskuntakriittisyydellä, mutta myös humoristisuudella ja sen ideologioita paljastavalla luonteella; karikatyyrien ja kärjistettyjen stereotyypioiden avulla sarjakuva paljastaa lukijalleen radikaalejakin ajatuksia. Marginaalisen tutkimusaiheen emansipatorinen valinta, sarjakuvatekstien laaja levinneisyys, representaatioiden sekä genrejen moneus, lukijuuden ja lukemisen merkitys ja sarjakuvan vaikuttavuus populaarikulttuuriin ovat perusteluitani sille, miksi tutkin sarjakuvaa. Seuraavaksi esittelen poikkitieteellisellä otteella aiempaa, sarjakuvaa koskevaa tieteellistä tutkimusta.

Suomessa sarjakuvatutkimuksen kentällä on tekeillä muun muassa tohtorikoulutettava Aura Nikkilän väitöskirjatutkimus Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa. Tutkimusta tehdään osana Koneen Säätiön rahoittamaa tiedettä ja taidetta yhdistävää ”Sarjakuva ja siirtolaisuus. Kuuluminen, kerronta, aktivismi” -hanketta. Nikkilän mukaan sarjakuvatutkimus on vahvassa kasvussa, vaikkakin sarjakuvan akateeminen tutkimus on esimerkiksi taidehistorian tieteenalalla vielä vähäistä. Sarjakuvatutkimus alkoi Suomessa 1950-luvulla, mutta silloin ei tutkittu sarjakuvaa itsessään, vaan sarjakuvan vaikutuksia kasvatustieteellisistä näkökulmista (Nikkilä 2017, 51 ja Hänninen 2011, 80). Ranskassa sarjakuvan arvostus on ollut suurempaa, ja siellä itse sarjakuvaa on tutkittu akateemisesti 1960-luvulta lähtien esimerkiksi semioottisesta näkökulmasta. 2000-luvulla sarjakuvaa tutkitaan jo laajasti Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa monipuolisesti esteetiikan, muodon ja yhteiskunnallisten ulottuvuuksien näkökulmista. (Nikkilä 2017, 51–59.)

Ensimmäinen Suomen sarjakuvatohtori on Pekka A. Manninen vuodelta 1995, hänen tutkimuksensa on kasvatustieteen alalla tehty. Päivi Arffman (2004) on tutkinut sarjakuvan muotoja ja yleisöä ”*Comics go underground!*” – *Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967–1974 kulttuurihistorian väitöskirjassaan*. Ralf Kaurasen väitöskirja on sarjakuvan sosiologinen tutkimus vuodelta 2008 ja se tarkasteli Suomessa 1950-luvun alusta 1960-luvun alkuun käytyä keskustelua sarjakuvasta ja sarjakuvien lukemisesta. Juha Herkmanin *Sarjakuvan kieli ja mieli* (1998) on ilmestynyt tieteellisenä tietoteoksena ja lisensiaatintyönä (1999). (Hänninen 2011, 86–87.)

Suomeksi Don Rosan Disney-sarjakuvia on artikkeleissaan ja väitöskirjassaan tutkinut, epävirallisen ankkatohtori-tittelin ansainnut nykykulttuurintutkija Katja Kontturi (Kontturi 2014a, 2014b ja Nikkilä 2011, 53). Väitöskirjassaan Kontturi (2014b) on tutkinut Rosan Don Rosan sarjakuvien fantastisia ja postmoderneja piirteitä. Kontturi on myös Elisa Auvisen (2018) kanssa esitellyt ”Monialaiset taiteet identiteettityön välineinä yläkoulussa ja lukiossa – esimerkkinä kirjallisuusterapiasta inspiroitava sarjakuva” -artikkelissa kirjallisuusterapeuttisia menetelmiä ja sarjakuvan keinoja soveltavan työpajan menetelmiä. Tuoretta sarjakuvatutkimusta edustaa myös Leena Romun (2018) *Liiallisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista – Kati Kovácsin sarjakuvateokset Vihreä rapsodia, Karu selli ja Kuka pelkää Nenian Ahnavia? kertomuksina ruumiillisuudesta* -väitöskirja. Väitöskirja on ensimmäinen suomalaisen sarjakuvataiteilijan teoksiin tekstilähtöisesti keskittyvä tutkimusmonografia. Romun tutkimus on kehittänyt myös metodologisia ja teoreettisia välineitä sarjakuvakertomusten analyysiin.

Taiteiden tiedekunnassa Rovaniemen yliopistossa tehty *Ruutujen kaupalla: mainossarjakuvissa hyödynnettävät mainonnalliset tyylit* on Harri Filpan (2011) sarjakuvakerronnalla toteutettu pro gradu -tutkielma. Feministisiä pro gradu -kirjallisuudentutkimuksia sarjakuvasta tai Disney-hahmoista ovat esimerkiksi Tiia Pappilan (2018) *”Hän yritti vain keksiä keinoa, jolla voisi välttää koko avioliiton”: Prinsessojen toimijuus Disneyn ja Pixarin 2010-luvun prinsessasaduissa*, Marjo Aholan (2011) *Lempeä ja raivokas tuuli – sarjakuvan naiseuden representaatioista Hayao Miyazakin Tuulen laakson Nausicaä -mangassa* ja Laura Laamasen (2000) *Ankkalinnan naiset ennen ja nyt: Aku Ankka-lehdessä 50-luvulla ja vuonna 1999 esiintyvien naiseen viittaavien ja naista tarkoittavien ilmausten tarkastelua*. Tuore Don Rosan sarjakuvia koskeva, monikielisen viestinnän ja käännöstieteen pro gradu on Carita Pekkarisen (2019) *Kalevalan kankahilla: Intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus Mauri Kunnaksen lastenkirjassa Koirien Kalevala ja Don Rosan sarjakuvassa The Quest for Kalevala*. Carl Barksin *Aku Ankka* -lehdessä ilmestyneiden tarinoiden uudelleensuomennoksia on tutkinut Jenny Hakala (2018) pro gradussaan *Aku Ankan suomennosten kehitys – Carl Barksin Aku Ankka -tarinoiden alkuperäisten suomennosten ja uudelleenäännösten erot*.

Sekä Carl Barksin että Don Rosan sarjakuvatarinoiden kokoelmissa ja uudelleenjulkaisuissa on Geoffrey Blummin (2006), Don Rosan (2011, 2012a ja 2012b), Petra Kotron

(2012) ja Øystein Sørensenin (2011) artikkeleita, joita hyödynnän tämän opinnäytetyön lähteinä. Floridan yliopiston professori Donalt Aultin (2003) toimittamaan kokoomateokseen on koottu eri henkilöiden tekemiä Carl Barksin haastatteluita. Thomas Andrae (2006) on tehnyt laajan tieteellisen tutkimuksen Carl Barksin tuotannosta kirjassaan *Carl Barks and the Disney comic book: Unmasking the myth of modernity*, joka on yksi keskeisimmistä tämän tutkielman sekundaarisista lähdeeteoksista.

Suomeksi kirjoitettu, Thomas Andraen tieteellisen kirjan innoittama, sitä siteeraava ja muihin tieteellisiin lähteisiin perustuva, kuitenkin tekijänsä mukaan helpommin lähestyttävällä kielellä kirjoitettu tietoteos on Timo Ronkaisen (2018) *Ankkamestarin salaisuus*. Ronkainen on koonnut, tarkastanut ja editoinut teokseen laajasti kirjoittamiaan Carl Barksia koskevia artikkeleita, jotka ovat aiemmin ilmestyneet *Ankkalinnan Pamaus* -fanzinessa. Ronkainen tarkastelee sarjakuvien sisältöjen, teemojen ja aiheiden ja eri näkökulmien kautta, millaisessa kulttuurisessa ja historiallisessa kontekstissa Barksin sarjakuvat syntyivät. (Ronkainen 2018, 8–9.)

Carl Barksin sarjakuvia käsittelee myös vuonna 1971 Chilessä ilmestynyt ja käännettynä laajalle levinnyt, mutta sittemmin kritisoitu *How to Read Donald Duck* -kirja. Sen ovat kirjoittaneet Ariel Dorfman ja Armand Mattelart. Andrae (2006, 9–18) kirjoittaa, että Dorfman ja Mattelart olivat sosialistisen Chilen poliittisia agendoja tukeneen, valtiollisen kustantamon neuvonantajia, eivätkä siten olleet poliittisesti riippumattomia tieteentekijöitä. Tekijöiden esittämät teoriat ja väitteet mediasta, lukijuudesta, yhteiskunnasta ja kulttuurista ovat hyvin ongelmallisia. Andrae analysoi *How to Read Donald Duck* -kirjan väiteitä siitä, että Disneyn sarjakuvat ovat ensi sijassa vain kapitalistista ja kolonialistista propagandaa. Andrae toteaa muun muassa, että Latinalaisen Amerikan alueella ilmestyneissä Barksin ja Disneyn sarjakuvien käännöksissä ohitettiin alkuperäiset merkitykset ja korvattiin alkukielinen teksti konservatiivisilla, ennakkoasenteellisilla merkityksillä. Barksin sarjakuvatarinassa ”tanssimisen opettaminen” oli chileläisessä sarjakuvassa korvattu ”hallitsijan edessä asennossa seisomisen opettelulla” (Andrae 2006, 12.) Näin ollen käänöksien perusteella tehdyt johtopäätökset eivät koske Barksin alkuperäisten sarjakuvien merkityssisältöjä.

Dorfmanilla ja Mattelartilla ei alkuperäistekstien äärelle pääsyn lisäksi ollut mahdollisuutta perehtyä aikansa Yhdysvaltalaisiin tieteellisiin julkaisuihin ja kirjallisuuteen. Tekijät eivät myöskään tienneet Carl Barksin asemasta sarjakuvien itsenäisenä tekijänä Western Publishing-kustantamossa, jossa Barks oli saavuttanut Disneyn animaatiostudioihin verrattuna paljon itsenäisemmän ja vapaamman tekijäposition. Esipuheen *How to Read Donald Duck* -kirjaan kirjoittanut David Kunzle tiesi tämän ja korosti Barksin taidokasta satiiria. Chilelainen kustantamo ja kirjantekijät kuitenkin pakottivat Kunzlen muuttamaan esipuheen. Barksin taidokkuuden ja poliittisen satiirin huomiointi poistettiin, oletettua imperialistista agenda korostettiin ja näin ollen koko kirjan rajallinen ja poliittinen näkökulma säilyi ristiriidattomana. (Andrae 2006, 9–18.) *How to Read Donald Duck* -kirjaa ei näin ollen huomioda tässä tutkielmassa tämän enempää.

Seuraavissa pääluvuissa määrittelen tarkemmin käyttämäni tutkimusmenetelmät ja käsitteet. Aloitan käsittelemällä sukupuolen performatiivisuutta luvussa kaksi. Jatkan käsitteiden määrittelyä kolmannessa luvussa sarjakuvan tekstuaalisuutta pohtimalla. Analysoin Barksin ja Rosan Kultu-hahmoa valitun aineiston puitteissa luvussa neljä. Pohdin Kultu Kimalluksen ja Roope Ankan ambivalenssia suhdetta viidennessä luvussa. Luvussa kuusi keskityn Kultu Kimalluksen hahmon emansipatorisuuteen. Lopuksi kokoan yhteen päätelmäni tutkielman päätännössä seitsemännessä luvussa.

2 SUKUPUOLI PERFORMANSSINA JA DIKOTOMISUUS

Tässä tutkielman luvussa määrittelen käyttämiäni sukupuolentutkimuksen käsitteitä. Luvun lopuksi määrittelen, mitä käsitteet *cowboy* ja *femme fatale* tarkoittavat tämän tutkielman puitteissa. Tutkimuskysymykseni kannalta on tärkeää määritellä se, kuinka sarjakuvahahmoja ja niiden toimijuutta voi tutkia Judith Butlerin (1956–) sukupuolen performatiivisuuden avulla. Esittelen käyttämäni käsitteet ja tutkin, millaisia esimerkki-performatiiveja ja diskursseja löydän sarjakuvasta. Selvitän, millaisen sukupuolen performanssin, eli sukupuolidiskurssin löydän sarjakuvasta. Leena-Maija Rossin mukaan Butlerin teoriaa voidaan käyttää tutkimalla performatiiveja, eli erilaisia lausumia, toistotekoja sukupuolesta. Performatiiveista muodostuu sukupuolta rakentava performanssi eli diskurssi. (Rossi 2015, 28–34.) Kultun, Roopen ja muiden sarjakuvahahmojen sanoissa ja kuvissa ilmenevät sukupuolen toistoteot, performanssit ja niiden performatiivisuus ovat tässä opinnäytetyössä tarkastelun alaisina.

2.1 Gender, feminiinisyys ja maskuliinisuus

Käsitys kulttuurisesta identiteetistä rakentuu yksilön sukupuolimatriisista tekemien havaintojen avulla. Judith Butlerin (2006, 54–59, 242) mukaan *dualistinen sukupuoli-hierarkia ja heteromatriisi* on malli, joka pakottaa yksilöt omaksumaan tietynlaisen kaksinapaisen kulttuurisen sukupuolen (*gender*), jonka oletetaan määrittävän biologisen sukupuolen (*sex*) mukaisesti. Butlerin (2006, 239–242) mukaan identiteetti ja sukupuolen *performatiivisuus* rakentuvat suhteessa ”toiseen”. Butlerin mukaan ei kuitenkaan voida osoittaa pysyvää, vakiinnutettua ”minää”, jonka luo länsimainen diskursiivinen perinne asettaen ”Toisen” ja ”minän” vastakkain. Tämän ”minän” identiteetin vakiinnuttaminen merkityksenmuodostusprosessissa tapahtuu Butlerin mukaan *liikkeenä ristiteävissä diskursseissa*. Toimijuus ei Butlerin määrittelyssä pelkisty toimivaan ”minään”, vaan subjekti muodostuu merkityksenannon rakenteissa. Nämä rakenteet, säännöt ja käytännöt pyrkivät jo ennalta rajamaan subjektia: ne ”hallitsevat tuon subjektin esiin kutsumista ja säätelevät sen toimijuutta” (2006, 240). Tällaiset identiteetidiskurssit perustavat ”minän” vastakkainasettelussa, jossa ”minä” ja ”Toinen” kohtaavat. Butlerin sanoin tämä vastakkainasettelu jähmettyy välttämättömyydeksi kätkien sisäänsä juuri sen diskursiivisen koneiston, joka vastakkainasettelua luo. Butlerin mukaan tästä jäh-

mettävästä merkityksenmuodostusprosessista on siirryttävä tarkastelemaan merkityskäytäntöjä. Merkityskäytäntöjä tarkasteleva tutkija pääsee erittelemään sitä, kuinka toimijuus onkin merkityksenantoa ja uudelleen merkityksellistämistä, joka on läsnä kaikessa tekstissä, kuten esimerkiksi sarjakuvan ikonotekstien representoimissa merkitysteoissa:

Näyttäytyminen identiteettinä saadaan aikaan johdonmukaisella ja toistuvalla vetoamisella sääntöihin, jotka rajaavat tämän identiteetin ja siihen kuuluvien käytäntöjen kulttuurisen ymmärrettävyyden. Kun identiteetti ymmärretään *käytännöksi* ja nimenomaan merkityskäytännöksi, kulttuurisesti ymmärrettävät subjektit mielletään sääntöjen sitomiksi diskurssien tuloksiksi. Samoin ymmärretään, että diskurssit sisällyttävät itsensä kielellisen elämän kaikenkattaviin ja arkisiin merkitystekoihin. [...] Historiallisesti erityisinä kielen järjestyksinä diskurssit ilmenevät monikossa ja samanaikaisesti tietyissä ajallisissa kehyksissä. Ne tuottavat ennakoimattomia ja huomaamattomia yhteisvaikutuksia, joista syntyy tiettyjä diskursiivisia mahdollisuuksia ja tapoja. (Butler 2006, 241.)

Näitä diskursiivisia mahdollisuuksia ja tapoja etsin sarjakuvista, joissa Kultun ja Roopen erilaiset merkityksenantoprosessit tulevat näkyviin *performatiiveina*, joista muodostuu sukupuolta rakentava *performanssi* eli *diskurssi*.

Merkityksenmuodostusprosessissa butlerilainen ”toimijuus” tai ymmärrettävissä oleva identiteetti on sääntöjen sanelema ”minä”. Tämän ”minän” ymmärrettävyyttä ja rajoitumista säätelevät sukupuolen ja pakkoheteroseksuaalisuuden matriisit. *Toisto* on keskeinen tapa, jolla nämä matriisit ja säännöt Butlerin mukaan operoivat. Tämä *säännelty toistoprosessi* yhtä aikaa kätkeytyy ja pakottaa subjektia toistopakossa. Butlerilainen ”toimijuus” muodostuu toistossa esiintyvän muuntelun mahdollisuuksien rajoissa, toistopakon sanelemana. Tätä toistopakkoa voi kuitenkin käyttää merkityksen uudelleenmuodostamiseen. Merkityksenmuodostusprosessin sääntöjä käyttämällä voi puolustaa ja haastaa vanhoja kaksinapaisia hierarkkisia koodeja. Identiteetin voi kumota toistavan merkityksenannon sisällä (kaavio 1). (Butler 2006, 241–242.)



Kaavio 1. Sukupuolen merkityksenmuodostusprosessi Judith Butlerin (2006, 239–242) mukaan. Kuva: Maija Räsänen.

2.2 Performatiivisuus dikotomisen sukupuolen sarjakuvarepresentaatioissa

Butlerin (2006, 242) mukaan sääntö määräytyneiden diskurssien tuottama käsky olla jotakin tiettyä sukupuolta vain kahden sukupuolen (*dikotomia*) normatiiviksi ehdottamassa systeemissä kumoaa itse itsensä: se ”tuottaa väistämättä epäonnistumisia, variaation epäjohdonmukaisia muodostelmia, ja monimuotoisuudessaan ne ylittävät ja uhmaavat juuri sitä käskyä, jolla ne on synnitetty”, kun subjektin vaaditaan olevan merkkinä joukolle sitoumuksia. Tämä merkitysten keräytyminen yhdelle alustalle, kuten maskuliiniselle tai feminiiniselle olemiselle, *toistoteoille*, aiheuttaa sen, että diskursiiviset määräykset alkavat tuottaa monimutkaista uudelleenahmottamista ja merkitysten uudelleen käyttöä. Tämän sukupuolen määritelmän (sukupuolen muodostumisen toistotekojen prosessissa) mukaisesti voi tarkastella Kultun ja Roopen välisessä suhteessa tapahtuvia sukupuolten *performatiiveja* ja *performansseja* (*diskursseja*).

Tämä tausta on tärkeä, kun pohdin, miten Carl Barksin luoman ja Don Rosan edelleen käyttämän ankkahahmon sukupuolen representaatio ja toimijuus muodostuvat. Haluan selvittää, millainen subjekti Kultu Kimallus on sukupuolen *performatiivisuuden* näkökulmasta. Tätä lähestymistapaa perustelen sillä, että laajalle levinneiden sukupuolen

representaatioiden tarkastelu on tärkeää juuri niiden levikin vuoksi. Sarjakuva ”ei ole sidottu yhteen muotoon tai pituuteen [...]”, vaan ne ovat sanomalehtisarjakuvaa, pitkiä sarjakuvaromaaneja kuin nettisarjakuviakin, jotka hyödyntävät erilaisia kerronnallisia ratkaisuja ja rakenteita (Romu, 2016, 7).

Erilaisissa teksteissä esiintyvät sukupuolen representaatiot joko toistavat stereotypioita tai luovat uusia, monipuolisempia kuvauksia sukupuolesta ja sukupuolitetuista/sukupuolien välissä toimivista subjekteista. Erilaiset henkilöhahmot, stereotypiat ja representaatiot antavat lukijoilleen mahdollisuuden samastua erilaisiin toimijuuksiin. Siksi on tärkeää tarkastella sitä, millaisia subjekteja ja sukupuolen performansseja sarjakuvahahmo lukijalleen ehdottaa.

2.3 Antropomorfismi dikotomisen sukupuolen sarjakuvahahmojen kehoissa

Sarjakuvasta voi lukea performatiiveja ja performansseja esimerkiksi tutkimalla sarjakuvahahmon ruumiillista kokemusta tilassa. Romun (2016, 5–23) mukaan sarjakuvaa voi tutkia tilallisina yksikköinä, joista on tarkasteltava sekä osaa että kokonaisuuksia. Monika Fludernikin kertomuksen tutkimusta ja kokemuksellisuuden ja kehollisuuden käsitteitä siteeraten ja käyttäen Romu toteaa, että koska kertomukset kuvaavat inhimillisiä kokemuksia, ne perustuvat ruumiillisuudesta kertyneelle kokemuspohjaiselle tiedolle. Siksi sarjakuvasta voi tarkastella henkilöhahmojen ruumiillista läsnäoloa, ja havainnoida ja reflektoida sitä.

Tutkimuskohteessani ruumiilliset kehot ovat ankoja, mutta Paul Wellsin mukaan eläinhahmojen antropomorfistuneissa kehoissa inhimillisen ruumiin kokemukset jopa korostuvat. Metamorfoosi eläimellisen ja inhimillisen välillä avaa ovia identiteetin, sukupuolen ja seksuaalisuuden rajojen ylityksille. Näin tämä identiteettiperformanssi tarjoaa mahdollisuuden käsitellä ajankohtaisia asioita. Sukupuolittuneet troopit ja käsitykset seksuaalisuudesta, jotka Wellsin mukaan ovat jo alkujaan inhimillisessäkin ”fiktiivisiä”, tulevat esiin antropomorfisissa hahmoissa niiden moninkertaisen jäljitelmällisyyden kautta. Eläimelliseen eläimeen kopioidaan inhimillistä, ja tämän metamorfisen olennon toisteisuuksien kautta nousevat eläimellisen ja inhimillisen erot ja yhtenevyydet korostetusti esille. (Wells 2009, 60–92.)

2.4 Femme fatalen pauloissa, cowboyn lassossa: sukupuolien troopit

Trooppi määritellään Tieteen termipankissa (2020, s.v. *trooppi*) retoriseksi keinoksi, kielikuvaksi, jossa kieltä käytetään kuvaannollisesti. Trooppeja ovat esimerkiksi metafora, metonymia, synekdokee, antiteesi ja ironia. Kielikuva poikkeaa sanan kirjaimellisesta merkityksestä. Siksi esimerkiksi sanat *cowboy*, 'karjapaimen, lehmipoika' ja *femme fatale*, 'tappava nainen, miestennielijä, kohtalokas nainen', kantavat konkreettisia, suoria merkityksiä laajempia konnotaatioita eli sivumerkityksiä mukanaan. Tässä tutkielmassa käsitteet cowboy ja femme fatale edustavat tutkimuksen kannalta keskeisimpiä trooppeja, vaikka myös muita kielikuvia analyysissä esiintyy. Seuraavaksi erittelen näiden kahden keskeisimmän troopin kulttuurisia merkityksiä, jotka ovat muodostuneet omissa konteksteissaan, merkityksissään laajentuen, sukupuolta määritteleviksi troopeiksi eli kielikuviksi. Nämä troopit ovat huomattavan laajalti eri teksteihin ja genreihin levinneitä ja hyvin runsaasti käytettyjä. En kuitenkaan käsittele tätä levinneisyyttä ja käyttöä, vaan esittelen lyhyesti trooppien taustoja.

Savagen (1979, 23–24) mukaan tyypillinen 1930- ja 1940-luvun B-luokan elokuva-*cowboy* oli neuvokas, järkähtämätön ja selvisi tilanteesta kuin tilanteesta maalaisjärkensä ja Luojan hänelle suoman älynsä avulla. Ennen toista maailmansotaa ilmestyneet elokuvat kuvaavat fiktiivistä Amerikan historiaa rakentaessaan, että villin luonnon, erämaiden ja ”villien” alkuperäiskansojen tuntemus tuo cowboy-sankarille ne taidot, jotka tekevät tästä kulttuurisesta miehen kuvasta voittamattoman. Cowboy-sankari ei tarvitse institutionaalista koulutusta eikä todistuksia, vaan hän ratkaisee tilanteen kuin tilanteen luonnon ja villeyden hänelle opettaman neuvokkuuden ja omaleimaisen älyn ansiosta. Cowboy on ”natural man”, luonnollinen mies. Karu erämaa ja luonto ovat kouluttaneet cowboyn, hän on voittanut luonnon villeyden. Lehmipaimenen käytännön taidot tarjoavat valikoiman poikkeuksellisen nokkelia keinoja. Jos neuvokkuus ei riitä, cowboy voi turvautua nyrkkeihinsä, joiden iskuihin kaikista roistomaisinkin antagonistit ja pahuus kaatuu oikeussaleiksi muuttuneiden baarien tiskeillä.

Tällaiseen populaarikulttuurin rakentamaan amerikkalaiseen elokuvien cowboy-sankariin tiivistyi kaikkitietävä ja hyvántahtoinen ja suojea isähahmo, jollaisina esimerkiksi John Waynen roolihahmot nähtiin. Toisin kuin elokuva-cowboyta edeltäneet kirjallisuuden cowboy-sankarit, valkokankaiden cowboy ei hämmenny naisten edessä.

Vaikka elokuva-cowboy – kuten kirjallisuuden sankarihahmotkin – kamppailee, kohtaa torjuntaa ja kokee väärinymmärretyksi tulemista näiden neitojen kanssa, elokuva-cowboy ratkaiseekin tilanteen kuin tilanteen ilmekään värähtämättä. Kirjallisuuden hämmentyvä cowboy on poissa ja tilalla on jylhän ilmeetön elokuvien neuvokas cowboy, luonnollinen mies, joka voittaa lady'n suosion ja pelastaa päivän pahuudelta ja moraalittomuudelta. (Savage 1979, 23–24.)

Savage (1979, 95–108) analysoi, että kun amerikkalaisessa populaarikulttuurin elokuvavakuvastossa cowboy on maskuliinisuuden ruumiillistuma, on nainen alistettu, toissijainen ja cowboyn käskyjen alainen. Kun cowboy valitsee naisensa, hän tekee sen alkukantaisella tavalla kuin tarujen luolamies valiten naisen populaatiosta. Valittu naaras raahataan kotiluolaan, eikä neidolla ole muuta vaihtoehtoa kuin rakastua avuttomasti tähän urokseen – joka tosin pidättää pariutumisen päätöksen yksipuolisesti vain ja ainoastaan itsellään. B-luokan western-elokuvissa nainen saattoi olla hyvävaistoinen, suoraselkäinen ja siveellinen, mutta ei koskaan älykäs. Nainen on aina pulassa ja avuton. Western-naisella on usein huollettavanaan ajan emaskuloima vanha isä tai mies, jolla kuitenkin on jokin aarre tai resurssi hallussaan. Jos mies olisi nuorempi, hän ottaisi resurssin käyttöön. Vaihtoehtoisesti villiin länteen sivistyneestä idästä saapuva nainen (journalisti, lähetysaarnaaja tai opettaja) on patriarkaattisessa miesten valtakunnassa kuin kala kuivalla maalla. Westernin naisen päätarkoitus on käsittää, että cowboy on juuri se Mies, jota nainen on odottanut siitä lähtien, kun hän on tyttöydestä tarpeeksi kypsynyt tajutakseen, että hänen kuuluu odottaa Miestä.

Savagen (1979, 95–108) mukaan cowboy ratsastaa pelastamaan naisen ja tarinan päättyessä suutelee joko naista – tai hevostaan. Nainen luopuu sivistystoimestaan tai siirtyy vanhemman miehen hallinnasta cowboyn hallitseman alueen piiriin, koska nainen ei voi yksilönä selvitä lännessä – patriarkaattisessa miesten maailmassa. Länttä kuvaava fiktio esittää naiset tyttöinä – ei naisina – jotka tulevat vangitsemaan individualistisen vapaan cowboyn ja kesyttämään villin lännen avioliiton tai sivistyksen kahlein. Näin ollen sankari-cowboy valitsee mieluummin hevosensa tai uskollisten maskuliinisten apuriensa seuran – ja naisen tehtävä on jäädä odottamaan. Vain harvoin western-narratiivissa cowboy alistuu suudelmaan tai avioliittoon.

Quinn (2015, 2–8, ix. cit. Camille Paglia 1990) kirjoittaa, että *femme fatale* -hahmoista tunnetuimpia ovat muun muassa *Raamatun* Lillith, Eeva, Delilah, Judit, Salome ja kirjallisuusklassikoiden Troijan Helena, Kirke, Medusa, seireenit ja Kleopatra. *Femme fatale* -troopilla on kaksi taustaa: englantilainen ja ranskalainen. Ranskalaisessa runoudessa ja kirjallisuudessa ensimmäinen *femme fatale* on Henri de Latouchen *Fragoletta* (1829) -teoksen päähenkilö. Fragoletta on transvestiitti ja lesbo, joka androgyynisyydellään ja maskuliinisia hurmureita jäljittelemällä haastaa vallinneen klassisen ranskalaisen kirjallisuuden arvot: normatiiviset sukupuoli, järjestyksen, pysyvyyden ja tasapainon. Mieheksi pukeutuneena Fragoletta huomaa saavansa käyttöön enemmän seksuaalista valtaa kuin naisille perinteisessä ranskalaisessa yhteiskunnassa oli 1800-luvulla tarjolla. Tällaista ristiinpukeutumista ilmenee myös tämän tutkielman aineistossa, kun Kultu Kimallus säätelee toimijuuttaan.

Henri de Latouche halusi shokeerata konventionaalisia lukijoita. 1830-luvulta Ranskassa alkoikin dekadentin kirjallisuuden periodi. Merkantilismi, keskiluokan porvarilliset arvot, velvollisuudentuntoisuus ja tunnollisuus kyseenalaistuivat dekadenssissa; yksilön vapaus ja julistus ”taidetta taiteen vuoksi” ovat dekadentin kirjallisuusperiodin tunnuspiirteitä. Luonnon, romantiikan ja sittemmin järjen ja järjestyksen ihannointi korvautuivat dekadentissa keinotekoisuuden ja yksilönvapauden arvoilla. (Quinn 2015, 5–8, ix. cit. Camille Paglia 1990.)

Femme fatale -troopille tyypillisiä piirteitä löytyy Quinnin (2015, 8–11) mukaan ranskalaisen Théophile Gautierin hahmoista: eksotisoidut, miesten ihannoimat, petomaisina saalistajina kuvatut naiset ovat silmiinpistävän ylellisten jalokivien, värikkäiden asujen ja asusteiden, korujen, parfyymien ja ehostuksen peitossa. Mielihyvää tylsistyneelle mielelle tuo oopium ja seksuaalisuus. Miljööt on muokattu ylellisiksi: keinotekoiset koristelut, kalliit kalusteet ja sisustuselementit luovat mielikuvia luksuksesta. Quinnin mukaan varsinkin Gautierin *One of Kleopatra's Nights* (1838) -novellin Kleopatra-hahmosta on muodostunut arkkityyppinen *femme fatale* seksuaalista vetovoimaa tihkuva esikuva. Pitkästynyt Kleopatra haluaa rakkautta ylellisyyden tuoman tylsyyden keskelle. Kuningatarta ihaileva tavallinen nuori mies, Meiamoun, lähettää Kleopatralla uskaliaan viestin rakkaudesta. Meiamoun saa yllättäen toteuttaa ”maailman kauneinta naista” koskevat fantasiansa ja nauttia Kleopatran huumavasta seurasta yhden illan ja

yön ajan. Ylellisen lemmen hintana on myrkkymalja. Kleopatra päättääkin estää juoman kumoamisen – ehkä nuoresta miehestä on hänelle vielä sittenkin hyötyä. Mutta kun Antoniuksen paluuta soittavien trumpettien ääni kajahtaa, vetää kuningatar kätensä pois Meiamounin myrkkynuoman ääreltä. Nuoren miehen ruumis jää sivuun, kun Antonius palaa Kleopatran luokse: kuningatar sanoo Meiamounin olleen paikalla vain kuningattaren suojelua varten tehdyn myrkyn testausta varten. (Quinn 2015, 8–11 ja 14–15.)

Tätä materialistista, omaa etua tavoittelevaa femme fatale prototyyppiä on Quinin mukaan rekonstruoitu sittemmin vuosisata Gautierin jälkeen. Femme fatale viettelyksen piirteitä ovat eri aisteihin vetoava materiaallinen luksus, ylelliset korut, tanssiminen, ehostus, viini, opium ja eksoottiset ruuat. Miljööt ammentavat piirteitä orientalismista. Myös Baudelaire kirjoitti sekä tutki esseissään dekadenttia taidetta. Baudelaire määritteli, että dekadentti, keinotekoinen herkkyyys ja seksuaalinen lumo, femme fatale viehätysvoima syntyy keinotekoisin välinein ja keinoin: luonnollinen nainen tekee itsestään keinotekoisen. Ehostamalla itsensä nainen luo korkeinta mahdollista esteettistä taidetta, jolla femme fatale kiusoittelee ja hännää uhrejaan. (Quinn 2015, 8–11 ja 14–15.)

Englantiin femme fatale -trooppi siirtyi, kun englantilainen runoilija ja kirjailija Algernon Charles Swinburne tutustui Baudelairen dekadentin kirjallisuuden *Les Fleurs du mal* (1857) -avainteokseen. Swinburne kirjoitti, että runoudessa tulee hylätä kaikki poliittinen ja moraalinen harkinta: runoutta on kirjoitettava vain yksin runouden itsensä tähden. Myös Gautierin kirjallisuus – varsinkin teos *Mademoiselle de Maupin* – teki Swinburneen vaikutuksen. Runoilijalla oli kiihkeä suhde amerikkalaiseen näyttelijättäreen Adah Menkeniin, joka myös vaikutti Swinburnen myöhempiin teoksiin. Femme fatale -troopin kautta Swinburne kritisoi puritaanisen Englannin viktoriaanisia arvoja: taiteen itseisarvo tuodaan esille porvarillisen seksuaalimoraalin kritiikin kautta. Quinn siteeraa Pagliaa, että sekä Baudelairen että Swinburnen teoksissa seksi ei ole nautintoa, vaan kidutusta. Naiset ovat petomaisia olentoja, jotka imevät miehestä elinvoiman. Varsinkin Swinburnen femme fatalet ovat kosmisia ja saavuttamattomia, halujen symboleita, epäinhimillisiä olentoja, lihallisten halujen kohteeksi, lihaksi muuttuneita pyhiä tiloja. Näkyjä, jota tuottavat marttyyrimaiselle, voimattomalle miehelle vain pettymystä ja tuskaa. (Quinn 2015, 17–22, ix. cit. Paglia et al. 21.)

Kun 1800-luvun kuluessa naiset alkoivat tavoitella vapaita, yhdenvertaisia ja itsenäisiä asemia yhteiskunnallisesti, kuten äänestys-, työelämä- ja opiskeluoikeuksia, sekä vapautua seksuaalisesti, ilmeni dekadentin kirjallisuuden, kuvataiteen ja kaiken kulttuurisen tekstin tuottaman *femme fatale* -troopin kautta patriarkaattisten valtarakenteiden ambivalenssi. Erityisesti trooppi ilmentää patriarkaatin naisia ja seksuaalisuutta kohtaan koettuja pelkoja: naisella on oma miehestä riippumaton kyky ja halu olla seksuaalinen ja kokea seksuaalista nautintoa. Tämä havainto koettiin patriarkaattisessa yhteiskunnassa uhkana miehelle vallalle. Esimerkiksi viktoriaanisen kirjallisuuden trooppi toistaa kielikuvaa, jossa nuoret, seksuaalisesti vapautuneet petojen kaltaiset neidot vaarantavat kokonaisten kylien turvallisuuden seksuaalisella vallallaan. Niinpä *femme fatale* vastakohtana ilmeni hyveellinen kodin enkeli, neitsyt Maria -trooppi. (Quinn 2015, 102, 141–147.)

Maskuliinisen cowboyn halujen kohde on välttämättä saavutettava, pelastettava ja hallittava. Mutta halun kohdetta on myös paettava, koska yhdenvertaisuus *femmen* kanssa on patriarkaattiselle *maskuliniteetille* kuolettava ja demaskuloiva uhka vallan menetyksen vuoksi. Dikotomisen sukupuolijärjestelmän jäykkien rajojen oireilu – normatiivisten sukupuolten ja seksuaalisuuden rajoitteista vapauteen pyrkivät ihmiset – ja patriarkaatin vallanmenetyksen pelko tuottivat teksteissä *femme fatale* -troopin, joka demonisoi naista sukupuolena. On mielenkiintoista, että edellä esitellyistä troopeista cowboy on luonnollinen, maanläheinen, maalaisjärkinen mutta intiimiä läheisyyttä ja sitoutumista viimeiseen asti välttelevä, tavoittamaton, inhimillinen, maskuliininen avuttomia naisia pelasteleva mies, mutta *femme fatale* on keinotekoinen, kauniimmaksi muunneltu, ylimaallisen viettelevä, puoleensavetävä, miehelle hengenvaarallinen, pyhitetty, epäinhimillinen ja petomainen feminiininen olento. Seuraavaksi erittelen, kuinka tämän tutkimuksen aineistoksi rajatuissa teksteissä nämä cowboy ja *femme fatale* -troopit yhtä aikaa sekä vetävät toisiaan puoleensa että hylkivät toisiaan loputtomassa törmäysten, erotumisten ja sulautumisten kuohunnassa. Siten *femme fatale* ja cowboyn välinen suhde ei teksteissä voi olla muuta kuin ambivalentti. Tämän tutkielman myöhemmissä luvuissa tutkin, kuinka kaksi trooppia kohtaavat sarjakuvahahmojen sukupuolta rakentavien performatiivien vuoropuhelussa, sekä millaisia performansseja ja sukupuolidiskursseja tässä ambivalentissa kahden troopin välisessä suhteessa ilmenee. Voiko yksioikoisen *femme fatale* -trooppi -tulkinnan sijalle löytää Kultu Kimalluksesta muitakin piirteitä?

3 SEMIOTIIKKA, KONTEKSTI JA INTERTEKSTUAALISUUS

Tässä luvussa määrittelen tutkimuskohteeni sarjakuvan *kulttuurisena tekstinä*. Selvitän, kuinka Barksin ja Rosan sarjakuvat suhtautuvat erilaisiin konteksteihin. Aineiston kontekstualisoinnin lisäksi pohdin tutkimuskohteiden intertekstuaalisia suhteita siinä määrin, kuin se on tutkimuksen kannalta tarkoituksenmukaista.

3.1 Sarjakuva tekstinä

Mikkosen mukaan (2005, 295–296) sarjakuva on semioottisen eli merkkiopillisen määritelmän mukaisesti *ikonoteksti*, sanan ja kuvan yhdistelmä. Ikonoteksti luo kertomukselle jatkumon, jota kuva sekä sana palvelevat vaihtelevassa suhteessa, jossa voi olla niiden välistä hierarkiaa – tai sitten ei. Sana ja kuva voivat toistua ja kertautua, asettua toistensa osiksi montaasissa, muotoutua toistensa täydentäjiksi paralleelissa (rinnakkaisessa) järjestelmässä tai asettua toisilleen vastakkaisiksi kokonaisuuksiksi. Kertomuksen symbolinen merkitys tulee näin luoduksi ristiriidattomasti – tai ristiriitaisesti, jos kuva ja sana asettuvat merkityksiltään vastakkaisiksi (dissonanssi). Tyypillistä on, että hierarkiassa tapahtuu jatkuvaa vaihtelua. Sarjakuvan symbolisessa tilassa kielellinen ja kuvallinen viesti limittyvät toisiinsa, semioottisesti ajatellen kuvan merkitsijät sisältävät kielen merkkejä. Tällaisia sanaa ja kuvaa yhdistäviä, sarjakuvan kuvallisia merkkejä ovat esimerkiksi puhekuplat ja tunteita kuvaavat graafiset merkit. Näin sarjakuvasta muodostuu Mikkosen mukaan monimediaalinen tila, kuvan ja tekstin yhdistelmämuoto eli ikonoteksti. Kun tällaista sanan ja kuvan yhdistelmämuotoa luetaan, merkitys syntyy niiden molempien yhdessä luomalle merkityksen tasolle. Näin ollen sarjakuva on kerronnan muoto, jossa kerronta rakentuu ikonotekstin avulla: kuvien sarja kuvaa ajallisesti järjestettyjä tapahtumia.

Kun lukija lukee sarjakuvaa, kuva ja sana yhdessä rakentavat kuvan ja kirjoitetun tekstin erilaisilla tilallisilla ratkaisuilla kertomusta. Mutta myös ajallinen ulottuvuus on läsnä: kokonaisuus muodostaa ”kertomusta vasten ajallisesti ymmärrettävää jatkumoa” (Mikkonen 2005, 300 sekä Mikkonen ix, sit. Peeters 1991). Kuvallisia ja sanallisia elementtejä ei voi erottaa toisistaan, koska ne luovat yhdessä tarinan rakenteen. Mikkonen siteeraa ranskalaista psykoanalyytikko Didier Anzieuta ja toteaa, että ihmisen psyyken

tiedostamattoman kuvaa ja kieltä yhdistelevä luonne muistuttaa sarjakuvan tapaa yhdistellä näitä elementtejä ”elimelliseksi kokonaisuudeksi”. Sarjakuvan lukeminen on katseen liu’uttamista, pidättämistä ja katseen suunnan ja näkökulman vaihtelua. Kerronta etenee siten, että katsoja on sekä kuvan katsoja että tekstin lukija yhdistellessään visuaalisia ja kielellisiä aineksia. (Mikkonen 2005, 300, ix, sit. Anzieu 1985.)

Juri Nummelin (2018, 9–10) linjaa, että sarjakuva on aivan omanlaisensa taidemuoto. Nummelin vertaa sarjakuvaa kirjallisuuteen ja elokuvaan, koska sarjakuva käyttää samankaltaisia kerronnanmuotoja ja tehokeinoja. Hän kuitenkin erottaa sarjakuvan taidemuotona kirjallisuudesta sillä perusteella, että kirjallisuudessa ”niitä [kuvia] ei (yleensä) ole”. Nummelin erottaa sarjakuvan myös kuvakirjoista ja pilakuvista sarjallisuuden perusteella: kuvakirjojen kuvat kuvittavat yhtä tiettyä tekstikohtaa ja pilakuvat valittua tilannetta, kun taas sarjakuvassa on kokonainen jatkuvuuden tunnun luova tapahtumasarja, joka koskettaa useita ihmisiä. Elokuvan ja sarjakuvan erona on Nummelinin mukaan konkreettisen ja ennalta määrätyn ajallisen keston puuttuminen sarjakuvasta. Sarjakuvassa lukija kuvittelee liikkeen, joka elokuvassa näytetään: liike tapahtuu kuvien välisessä tyhjässä tilassa, jonka tapahtumat lukija täyttää.

Myös Jokinen (2011, 99–112) sanoo, että ruutujen väliin jäävä tyhjä, avoin tila on lukijan itse täydennettävä. Jokinen kirjoittaa, että sarjakuvan kaksi äidinkieltä ovat sana ja kuva. Jokinen määrittelee Nummelinin tavoin sarjakuvan omaksi ilmaisumuodokseen, jolla on liittymäkohtia muihin taiteisiin. Jokinen käyttää totaali kielen käsitettä: kuvat ja kuvien yksityiskohdat voivat olla ladattu täyteen assosiaatioita, piirtäjä luo sarjakuvan kosmoksen vapaasti ja kerronnan tai tapahtumien aikaa voi manipuloida hidastamalla tai kiihdyttämällä. Yhtenäisinä sivukokonaisuuksina luettavat kuvat on Nummelinin mukaan luettava tietyssä, määrättyssä järjestyksessä ja suhteutettava kokonaisuuteen. Lukija päättää ja voi tulkita kuvien tapahtumien järjestyksen, äänet ja niiden painotukset, sekä voi liikkua lukemisessa taakse tai eteenpäin. Myös sanan ja kuvan suhde on Jokisen mukaan tulkinallinen: sana voi olla kerronnallista ainesta, repliikkejä eli puhetta sekä onomatopoeettista äänitehosteilmaisua. Kuvan voi siis lukea myös ääneksi. Jokinen korostaakin, että lukijan on tunnettava sarjakuvan kielioppi ja pohtii, että esimerkiksi sarjakuvan merkkien ikonisuus ja symbolisuus on suhteellista. Sarjakuvassa on Jokisen mukaan semioottinen kielioppinsa, jonka harjaantunut lukija tunnistaa.

Kuvallisuus aiheuttaa Jokisen (2011, 102) mukaan abstraktisuuden ja siksi sarjakuva olisi todellisuudesta etäännytetty ilmaisuväline, joka ei luo yhtä voimakasta realismin illuusiota kuin elokuva tai yksin sanallinen kirjallisuus. Tästä olen Jokisen kanssa kuitenkin eri mieltä. Vaikka kulttuurinen teksti ei olisi naturalistista tai realistista, se ei lakkaa muodostamasta merkityskenttää, jolla on suhde todellisuuteen. Tällaiset todellisuudesta irti olevat merkityskentät ovat mielestäni epätosia: teksti on väistämättä jonkinlaisessa suhteessa niiden synty- ja tulkintahetkien kokemusmaailmoihin. Jos on olemassa teksti, on olemassa suhde, joka ei etäänny, vaan lähentyy toisteisesti erilaisissa tulkintakonteksteissa. Myös sarjakuvat luovat maailmasta representaatioita, jotka ovat realistisesti luettavissa olevia eläimellistettyjä kuvia maailmasta, vaikka itse kuva olisi abstrakti, ei-naturalistinen.

Tästä kirjoittaa esimerkiksi Paul Wells (2009, 60–92) artikkelissaan, joka käsittelee *antropomorfismia* animaatioelokuvissa. Wellsin mukaan eläin (tai luonto/ei-inhimillinen/eloton), johon kulttuurisen tekstin tekijä yhdistää inhimillisiä piirteitä ja tapoja olla olemassa, muuttuu *antropomorfistuneeksi* eli inhimillistyneeksi. 1900-luvun alussa modernisoituva ihmisyyhteiskunta oli toiseuttanut eläimet vieraiksi, toisiksi, objekteiksi. Kulttuuristen tuotteiden, kuten elokuvien ja animaatioiden, alkaessa kehittyä tuli eläimistä hyvä kohde atraktioiden elokuvissa (esim. Muybridgen kuvasarja laukkaavasta hevosesta vuodelta 1872). Artikkelin mukaan eläimistä alkoi muodostua vaihtoehtoinen ikonografinen kieli, jonka avulla ortodoksiset (oikeaoppiset ja perinteiset) representaatiot eri aiheista saatettiin ohittaa. Eläinten tietoisuuden avulla kieli ohjattiin haastamaan sosiaalisia tavanomaisuuksia. Näin teki satujen avulla mm. Hans Christian Andersen. Sadussa eläin on vierauden ja vieraantumisen indeksi, merkki. (Wells 2009, 60–92.)

Wellsin artikkelin mukaan metamorfoosi eläimellisen ja inhimillisen välillä avaa ovia identiteetin, sukupuolen ja seksuaalisuuden rajojen ylityksille. Näin tämä identiteettiperformanssi tarjoaa mahdollisuuden käsitellä ajankohtaisia asioita. Sukupuolittuneet *troopit* ja käsitykset seksuaalisuudesta, jotka artikkelin mukaan ovat jo alkujaan inhimillisessäkin ”fiktiivisiä” tulevat esiin antropomorfisissa hahmoissa niiden moninkertaisen jäljitelmällisyyden kautta. Eläimelliseen eläimeen kopioidaan inhimillistä, ja tämän metamorfisen olennon toisteisuuksien kautta nousevat eläimellisen ja inhimillisen erot ja

yhteneväisyydet korostetusti esille varsinkin animaatioissa. (Wells 2009, 60–92.) Tätä voi soveltaa mielestäni myös sarjakuvaa tutkittaessa. Kun luemme sarjakuvaa kulttuuri-sena tekstinä, emme etäänny todellisuudesta tai realismista, vaan rakennamme luetusta representaatiosta tulkintoja psyykessämme, jolloin kuva ja sana yhdistyvät kokonaisuudeksi (Mikkonen 2005, 300, ix, sit. Anzieu 1985). Pohdin, että lukijan ja kulttuurisen tekstin välisessä vuorovaikutuksessa sarjakuvan representaatio muodostaa mentaalisen representaation: visuaalinen toisteisuus on näin läsnä sarjakuvassa samoin kuin animaatioissa. Siksi sarjakuvissa ilmaistut kuvat eivät etäänny realismista täysin, eikä sarjakuva ole ”todellisuudesta etäännytetty ilmaisuväline” kuten Jokinen (2011, 102) kirjoittaa, vaan sarjakuvat lähentyvät tekstinä todellisuutta toisteisuuden ja antropomorfismin kautta aivan samoin kuin mikä tahansa muu kulttuurinen teksti. Fantasiastakin voimme lukea, eritellä ja tutkia erilaisia arvoja ja ideologioita, vaikka fantasia kirjallisuuden genrenä ei ole realistinen. Sarjakuvateosten tekstimaailmasta voi löytää indeksejä, merkkejä ja merkityskokonaisuuksia, jotka ovat fantastisesta, abstraktista ja ei-naturalistisesta ilmaisustaan huolimatta aivan yhtä lähellä todellisuutta kuin elokuvat ja kirjallisuuskin.

Roland Barthes (1915–1980), yksi keskeisimpiä teksti- ja teoskäsitystä muuttaneista tutkijoista, on vaikuttanut merkittävästi siihen, kuinka kirjallisuudentutkimuksessa määritellään kulttuurinen teksti. Keskinen (2008, 94–95) kirjoittaa, että Barthes määrittelee teos–teksti oppositiota kielellisen merkin käsitteen ongelmia pohtimalla. Merkitsijällä tarkoitetaan kirjaamista koostuvaa aineellista tekstikappaletta, ja merkityllä merkityssisältöä. Keskinen mukaan Barthesin keskeisin sanoma on se, että tekijä, lukija ja luettava tuottavat jatkuvasti merkityksiä ”tuotannon näyttämöllä”: Barthesin sanoin tekstin produktiivisuudessa tekstin tuottaja ja lukija kohtaavat kielen parissa työskennellen. Kieli dekonstruoi kommunikaation, representaation ja ilmaisun ja luo toisen kielen, joka on ääretön: ”sillä tekstin tila ei ole kuvan, kehyksen tai taulun, vaan stereografian, kombinatorisen leikin tila [...] (sic.). (Keskinen 2008, 94–95 ja Barthes 1993, 177–178).

Barthesin mukaan (1993, 160–163) teksti ei siis ole eriteltävissä ja luokiteltavissa oleva objekti. Sen sijaan teos on kädessä pidettävissä oleva objekti, mutta teksti on olemassa diskurssissa. Teksti on koettavissa oleva, erilaisissa teoksissa läpikulkeva. Barthesin mukaan tekstiä ei voi vangita hierarkioihin tai lajimäärittelyihin, minkä vuoksi teksti on paradoksinen. Kun teos on semioottisesti kiinni merkityn käsitteessä ja toimii kuin yleis-

nen merkki, on teksti merkitysten loputonta lykkäämistä. Teksti toimii merkitsijänä, jonka lopullisia tarkoitusta ei voi tavoittaa, koska se on sulkeutumaton:

Tekstiä säätelevä logiikka ei kuitenkaan ole kaiken kattavaa, vaan metonymismia (se ei selitä, ”mitä teos haluaa sanoa”). Assosiaatioiden, vierekkäisyyksien, siirtymien työskentely vastaa energian symbolista vapautumista (ihminen kuolisi ilman sitä). [...] Teksti on pluraalista. Sillä ei ole vain useampia merkityksiä, vaan se toteuttaa merkityksen todellisen, redusoimattoman monikollisuuden (ei vain hyväksyttävää). Teksti ei ole merkitysten rinnakkaiselo, vaan merkitykset menevät läpi Tekstin, käyvät siinä ohimennen.(sic.) (Barthes 1993, 162–163.)

Kun tällainen määritelmä tekstistä otetaan huomioon, en Barthesiin nojaten itse luokittele sarjakuvaa kulttuurisista ilmiöistä, kuten kirjallisuudesta ja objekteista erottuvana, omana, erillisenä taiteenmuotonaan. Esimerkiksi myös Vainikkala (2012, 564–565) kirjoittaa, että kulttuurintutkimuksellisessa mielessä määrittelyt muodostuvat monimedialaisessa, monitieteellisessä ja kontekstuaalisessa tilassa: Laji eli genre on käsite, joka ei luokittele kuten elokuva- ja kirjallisuudentutkimuksessa on perinteisesti ollut tapana, vaan lajin funktiota ja merkitystä tarkastellaan sosiokulttuurisessa kontekstissa. Tällöin tärkeää ei ole semiotiikka, vaan se, kuinka esimerkiksi sarjakuvaa on tuotettu, kuinka sarjakuvan merkityksenanto rakentuu, millaisia representaatioita sarjakuvasta voi löytää tai kuinka sarjakuvaa on otettu vastaan.

Kulttuurintutkimuksen näkökulmasta voi Vainikkalan mukaan tarkastella esimerkiksi sitä, millaisia subjektiasetelmia erilaisissa lajityypeissä – kuten omassa tutkimuskohteessani sarjakuvassa – esiintyy. Merkityksen, vallan ja subjektuuden erittely kysymysten avulla on tärkeää. Genren määrittelyä merkityksellisempää ovat siis esimerkiksi subjektiasetelmat ja niiden affektit, joita erilaiset lajityypit tarjoavat. Genren ja mediumin suhde on silti tärkeä: erilaiset lajipiirteet voivat siirtyä mediumista toiseen. Kulttuurintutkimus voi tutkia kuvaa, ääntä ja kieltä – niin painettua kuin audiovisuaalista, digitaalista aineistoa – ja kunkin erityisalan taipumusta luoda mediumia määrittelevää lajiteoriaa. (Vainikkala 2012, 564–565.)

Määrittelen tässä tutkielmassa sarjakuvan sanan ja kuvan yhdistelmäksi eli ikonotekstin rakentamaksi mediumiksi, Barthesin määrittelemäksi, laajan tekstikäsityksen mukaiseksi kulttuuriseksi tekstiksi. Vainikkalan sanoin kulttuuristen merkitysten joukko kerääntyy tämän ikonotekstin tarjoamalle alustalle. Nämä erilaiset merkitykset ja lajipiirteet

sekoittuvat ja luovat kulttuurisena tekstinä representaatioita. Näitä merkityksiä tutkiessa tutkija selvittää niihin sitoutuneita arvoja ja prosesseja. Vainikkalan mukaan kulttuurintutkimus on tällä tavoin kontekstuaalista, moni- ja poikkitieteellistä:

Kulttuurintutkimus näkee genren kulttuurisia merkityksiä välittävänä, representoivana ja tuottavana ja samalla vastaanotossa tuotettavana muodon ja tematiikan nivellyksenä. Asiaa voi lähestyä kulttuurintutkimuksen yleisistä näkökulmista tai jonkin tieteenalan erityisenä kysymyksenä kulttuurintutkimuksellisin korostuksin. (Vainikkala 2012, 565.)

Representaation käsitteen Vainikkala määrittelee (2012, 566) asian uudelleen jostakin näkökulmasta esittäväksi merkityksenannoksi: re 'uudelleen' praesent 'olla läsnä, käsilä'. Merkityksen muodostuminen on kulttuurintutkimuksessa suhteellista, epävakaa ja kontekstuaalista: uusi merkitys syntyy suhteessa muihin käytäntöihin, diskursseihin ja valtasuhteisiin. Representaation tuottava, performatiivinen voima kertoo Vainikkalan mukaan siitä määrittelyvallasta, mitä erilaisissa merkityskamppailuissa on mukana. Representaatioissa läsnä olevien vanhojen ja uudelleen esitettyjen merkitysten ideologia- ja diskurssikriittinen purkaminen tärkeää. Siksi esimerkiksi sarjakuvista löytyviä representaatioita on aiheellista tutkia. Pohdin, että joukkomedioissa eri alustoilla leviävät tekstit kantavat toisintoja esittämistään asioista ja merkityksistä. Näin ollen representaation merkitys korostuu enenevässä määrin esimerkiksi tekstien tuotantomäärien kasvaessa. Siksi muun muassa sukupuolten representaatioiden tutkiminen on tärkeää myös populaarikulttuurin tekstien – kuten sarjakuvien – osalta.

Tämä monitieteinen lähestymistapa sarjakuvaan merkitsee sitä, että teksti on kulttuuristen tuotteiden ja toimintojen toteuma. Tässä laajassa merkityksessä kulttuurisella tekstillä tarkoitetaan kaikkia tulkintaa vaativia merkityskokonaisuuksia, semioottisia objekteja ja kulttuurituotteita tai jopa designia. Tekstin konkreettinen toteuma voi olla keskustelu, kirjoitus, maalaus, elokuva ja niin edelleen. Tekstilaji ja genre ovat esimerkiksi kielen tutkimuksessa vakiintuneita synonyymejä. (Heikkinen & Voutilainen 2012, 23.)

Korhonen (2008, 19–21) tiivistää, että Ranskassa kehittynyt strukturalismi, jota Bartheskin ajatuksineen edusti, painotti kirjallisuuden määrittelemätöntä ja muuttuvaa olemusta: kirjallisuus on kompleksinen merkityksenmuodostumisen prosessi, semioottinen, merkeille perustuva systeemi, joka ei ole sidottu tietynlaisiin objekteihin tai muuttumattomiin olemuksiin. Myöhemmin Barthes liukui Korsisaaren (2008, 300–302) mukaan

jälkistrukturalismiin, jossa kielen vakaus semioottisena järjestelmänä kyseenalaistui. Muun muassa Derrida, Lacan ja Foucault kyseenalaistivat kielen ja ajattelun rakenteita ja vakaan tiedon ja totuuden ihannetta. Kun strukturalismissa suljettu merkityksiä omaava teos painottui, käänsivät jälkistrukturalistit huomion entistä enemmän kohti tekstiä. Varsinkin Jacques Derrida kritisoi strukturalismia siitä, että mitään viimeistä merkityksenannon prosessia pysäyttävää lopullista määrittelyä ei ole: ”totuuksien ja tulkintojen määrä on rajaton” ja merkkien kantamat merkitykset korvautuvat jatkuvasti uusilla merkityksillä. Korhosen (2008, 20–21) mukaan jälkistrukturalismi toi mukanaan myös Michel Foucaultin diskurssin käsitteen: diskurssi on yhteisössä muodostunut tapa tuottaa puhetta ja kirjoitusta, joihin historiallisesti vallitsevat vallan mekanismit sitoutuvat. Kirjallisuuden määrittelyä kulttuurintutkimuksen kentällä on pohtinut myös Terry Eagleton, jota Korhonen siteeraa: Kirjallisuutta ei voi puhtaasti tai yksiselitteisesti määrittellä puhtaalla tavalla, koska määrittely on aina valintaa: arvottavaa ja arvostetuksi nostamista. Vallitsevat arvot ja ideologiat vaikuttavat siihen, millaisia tekstejä kutsumme kirjallisuudeksi. (Korhonen 2008, 20–21, ix. cit Eagleton 1983/1991, 25.)

Edellä tähän lukuun kokoamieni perustelujen avulla määrittelen itse sarjakuvan kirjallisuudelliseksi tekstilajiksi, kulttuuriseksi tekstiksi, jota voi eritellä ja tutkia monitieteellisellä metodilla ammentaen erilaisista kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen teorioista. Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksellisella otteella sarjakuvasta voi löytää arvoja ja ideologioita, diskursseja ja performansseja. Edellä kuvatun mukaisesti sarjakuva on yksi kirjallisuuden merkityksenannon tapa, teksti.

3.2 Tutkimuskohteiden kontekstualisointia

Mikään teksti ei synny tyhjiössä. Bulgarialais-ranskalainen kielitieteilijä ja psykoanalytikko Julia Kristeva (1941–) on kehittänyt käsitteen *intertekstuaalisuus*. Käsite tarkoittaa tekstienvälisyyttä; sitä, että jokainen teksti on muiden tekstien kyllästävä ja läpitunkeva. Merkityksille ei löydy yksiselitteistä alkuperää, viittauskohdetta tai lähdettä. (Keskinen 2008, 109–110.) *Kontekstin* etymologia puolestaan ohjaa ajattelemaan asiayhteyksiä: latinaksi *contextus* tarkoittaa yhdistämistä palmikoimalla, punomalla tai kutomalla (con ’yhteen’, textere ’kutoa’). Oleellisinä kontekstin käsitteessä on se, että merkitys muodostuu suhteessa johonkin. Kirjallisuudentutkimuksessa konteksti muo-

dostaa tulkintojen perusteen ja sen pohjan, johon tekstin merkityksiä ankkuroidaan. (Keskinen 2008, 97 ja MOT 2019, sv. context).

Keskinen (2008, 100–102) kirjoittaa, kuinka kulttuurintutkija Tony Bennett kuvailee tekstin olevan historiallisesti määräytyvä ja siten muuttuva. Teksti sijoittuu yhteiskunnalliseen käyttöön, ideologisiin yhteyksiin ja institutionaalsiin kehyksiin: jokainen aikakausi tuottaa kulttuurisen tekstinsä ja kirjallisuutensa. Kulttuuri ja ideologia ovat siten kontekstuaalisia, lukemista ja kirjoittamista määrittäviä tekstin ulkopuolelta tulevia tekijöitä. Toisaalta itse teksti ja sen muoto tuottavat lukija-asetelmia ohjaillen merkitysten muodostumista. Keskinen mukaan kulttuurintutkimuksessa tekstien ja tapahtumien merkityksellisyys syntyy siitä, että kaikki merkityksellisyys on kontekstuaalista, suhteessa muihin teksteihin ja tapahtumiin, kulttuureihin ja ideologioihin. Siten myös sarjakuva on teksti, joka on intertekstuaalista, erilaisiin konteksteihin suhteessa olevaa ja niissä muodostuvaa. Sen asema kirjallisuutena ja suhde erilaisiin kirjallisuuden kaanoneihin on historiallisesti nuori, mutta tutkimuskohteena sarjakuva on kulttuurisena tekstinä arvokas, rikas monimerkityksellinen ja tärkeä.

Merkittävä konteksti, joka vaikutti erityisesti Carl Barksin sarjakuviin, on 1950-luvun sensuuri ja julkisen keskustelun arvottava suhtautuminen sarjakuviin. Yhdysvalloissa psykiatri Fredric Wertham julkaisi teoksensa *Seduction of the Innocent*, jossa Werthan syytti sarjakuvia siitä, että se aiheutti nuorisorikollisuutta. Kirjan ja nuorisorikollisuutta koskeneen Yhdysvaltain senaatin käsittelyn perään asiasta nousi julkinen kohu. Sen myötä sarjakuvakustantamot päätyivät perustamaan Code of the Comics Magazine Association of American -yhdistyksen, joka alkoi säädellä sarjakuvien sisältöjä. Yhdistys loi Comics Code Authority -koodiston, jota käytettiin arvioimaan sarjakuvat ennen julkaisua. Koodin ennakkosensuurin piiriin kuuluivat kauhu, liiallinen verenvuodatus, kammottavat rikokset, turmeltuneisuus, himo, sadismi ja masokismi. Kustantajat, jotka eivät suostuneet arviointiin, menettivät julkaisukanavansa. Sarjakuvakustantamojen oli pakko alkaa harjoittaa itsesensuuria, ja tämä vaikutti myös Carl Barksin työhön. Disney-sarjakuvia julkaissut Dell Comics ei tosin liittynyt Comics Codeen, mutta Dell Comicsillä oli tarinoiden sisällöistä omat, jopa kireämmät säädökset: kaikki kyseenalainen aines poistettiin kokonaan. Siksi esimerkiksi Barksin tarinasta *Back to the Klondike* sensuroitiin kokonaan kapakkatappelu, Kultu Kimalluksen kidnappaus ja Roopen nuoruus-

den muistelu. (Kontturi 2014b, 31, 74–75, ix. cit. Duncan & Smith 2009, Andrae 2006 et al.) Sarjakuvasensuuri ja tabut, joiden tulkittiin käsittelevän ankkujen seksuaalisuutta, saluunaväkivalta ja hahmojen kielletty elämänhistoria pysäyttivät Barksin sarjakuvan *Back to the Klondike* julkaisun alkuperäisenä tekijän versiona. 32-sivuisesta sarjakuvasta sensuroitiin melkein kuudesosa. (Kivekäs & Tuliara 2007, 79).

Sarjakuvasensuuria laajassa teoksessaan kattavasti käsittelevän Nygårdin (2017, 404–405) mukaan sarjakuvien kuuluu ottaa kantaa yhteiskunnallisesti vaiettuihin asioihin. Pahastuminen kuuluu demokratiaan, mutta sananvapaus on arvo sinänsä. Sarjakuva välittää ajatuksia varsin tehokkaasti. Sarjakuvien teho piilee siinä, että kirjainten ja kuvan yhdistelmä voi käsitellä mitä teemoja vain, Nygårdin mukaan jopa yhtä realistisesti kuin dokumentaarinen valokuva. ”Siksi sarjakuvien viestintä ja kerronta on niin tehokasta. Siksi sinua halutaan siltä suojella. Ja siksi sitä halutaan kahlita.” (Nygård 2017, 405).

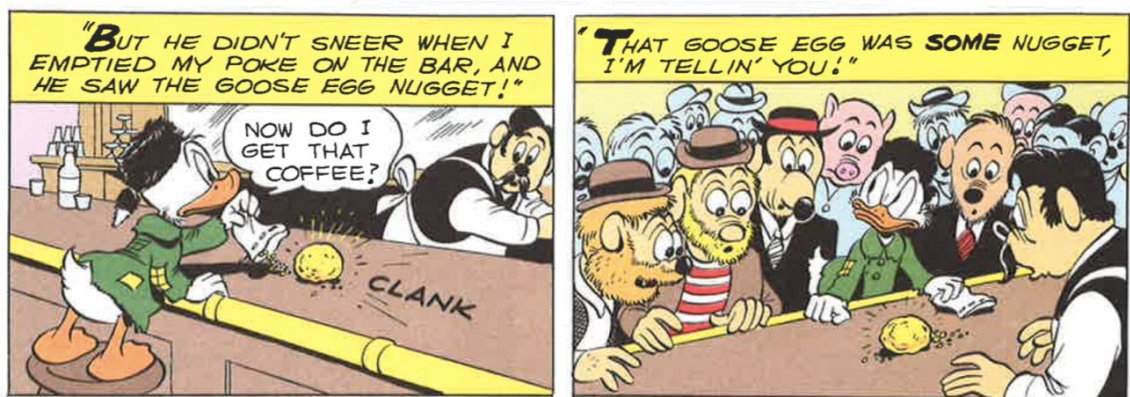
Olen edellä määritellyt sarjakuvan kirjallisuuden yhdeksi tekstilajiksi, kulttuuriseksi tekstiksi, jota voi eritellä ja tutkia monitieteellisellä metodilla ammentaen erilaisista kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen teorioista. Määrittelin lyhyesti myös intertekstuaalisuuden ja kontekstin käsitteet. Seuraavaksi tutkin sarjakuvaa kirjallisuutena ja tekstinä, joka on intertekstien läpäisemä ja suhteessa erilaisiin konteksteihin.

3.3 Sarjakuvan intertekstuaalisuudesta ja kontekstista: Carl Barks

Carl Barksin sarjakuva *Back to the Klondike*, US FC #456, ilmestyi alun perin vuonna 1953 (Andrae 2006, 200) ja suomeksi nimellä *Takaisin Klondikeen* Aku Ankka -lehdissä 1–3 vuonna 1981 (The Inducks database 2019, sv. Carl Barks ja *Takaisin Klondikeen*). Sarjakuva on tarina Klondiken vuoden 1898 kultaryntäyksestä, johon Roope Ankka kullankaivajana on osallistunut. Kultaryntäys on tapahtumana historiallinen konteksti, josta kulttuuriset tekstit, kuten valokuvat ja tarinat, joihin Barks on nojannut, ovat syntyneet. Sarjakuvan tarina on Roopen takautumien ja muisteluksien varassa etenevä kertomus kultaryntäyksen jälkiseurauksista, Roopen Ankan ja Kultu Kimmalluksen suhteesta sekä vanhan valtauksen alueelle maahan kätketystä kulta-aarteesta. (Barks 2012, 37–68.)

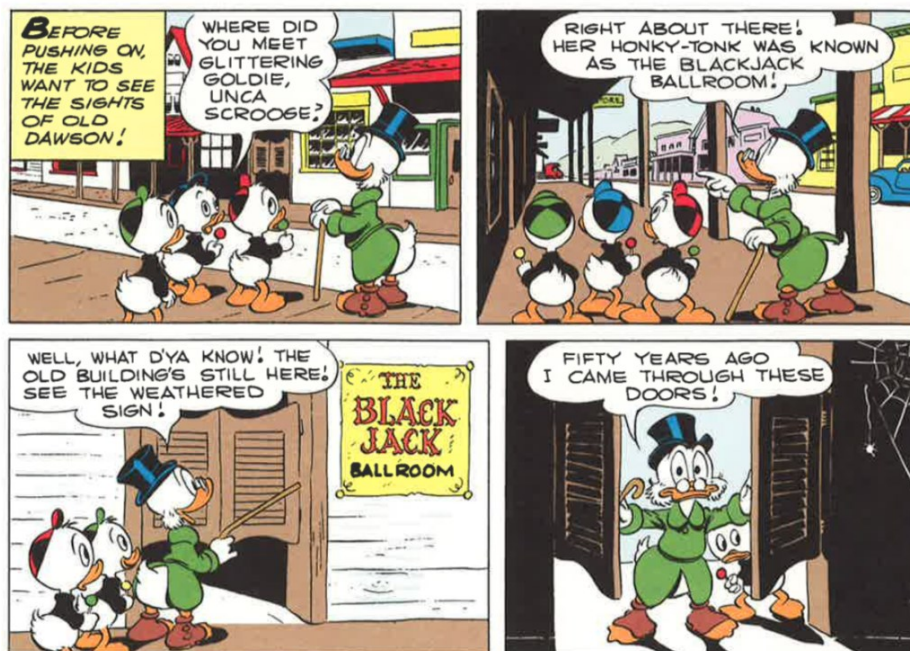
Kultaryntäyksestä oli Carl Barksin kannalta kulunut vain viisi vuosikymmentä ennen *Back to the Klondike* -sarjakuvan syntyä. Näin ollen historiallinen konteksti on ollut tekijää lähellä. Barksin lapsuudessa ja nuoruudessa isältään ja kotitilan rengeiltä kuullut kertomukset ovat olleet Blumin mukaan Barksille tuttuja. (Blum 2006, 71.) Barksin sarjakuvaa inspiroivat aikalaiskertomusten lisäksi useat muut kulttuuriset tekstit, joiden myötä sarjakuvaan rakentuu runsas intertekstuaalisten viitteiden verkosto. Autenttisen tunnelman ja teoksen maailman luomisen apuna Barksilla olivat perhekertomusten lisäksi kirjat, laulut ja elokuvat. Barks sai idean sarjakuvansa tarinaan lukiessaan Ethel Anderson Beckerin teosta *Klondike '98*, joka oli julkaistu vuonna 1949. (Blum 2006, 73–75, 79–80, Barks 2011, 73–104.)

Kirjassa olevien runsaan sadan Eric A. Heggin ottaman kultaryntäyksen ajan valokuvan ja Andersonin kultaryntäystarinoiden inspiroimana Barks ideoi saluunatappelun, tytön sieppauksen ja erämaassa tapahtuvan kullankaivuun aiheet, joista muodostui sarjakuva *Back to the Klondike*. Andersonin tarinoihin pohjautuvat Barksin sarjakuvatarinan keskeinen hahmo Glittering Goldie, suomeksi Kultu Kimallus, ja valtaisa, Roope Ankan elämää myöhemmin käsittelevissä Don Rosan sarjakuvissa kirjalliseksi motiiviksi muodostuva kultakimpale, The Goose Egg Nugget, Hanhenmunahippu (kuvat 2 ja 11), jota myös Kultu havittelee. Kultahipun esikuva on Beckerin kuvailema 2192 grammaa painanut Cheechaco Hillistä löytynyt järkäle. Myös sarjakuvan paikannimistöllä on vahva intertekstuaalinen suhde reaaliaimaailmaan. Barks käytti Yukonin karttaa ja sijoittaa sarjakuvan hahmojen matkan tarkasti autenttisille kullankaivajien käyttämille reiteille. (Blum 2006, 73–75, 79–80, Barks 2011, 73–104.)



Kuva 2. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kultu Kimalluksen hahmoon vaikuttivat Ethel Anderson Beckerin kuvaukset neiti Mulrooneystä, rajaseudun tanssityöstä, ja hänen Magnet Road House -saluunastaan, joka Barksilla edustuu Black Jack Ballroomina (kuvat 3 ja 11), suomeksi Pataässään saluunana. (Blum 2006, 76–77, Barks 2011, 73–104.)



Kuva 3. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kultu Kimallukseen (kuva 5) hahmoon ovat Blumin (2006, 76, 82) mukaan vaikuttaneet *Klondike '98* kirjan lisäksi Charles K. Harrisin tekemä *After the ball* (1892) -laulu, joka paitsi mainitaan *Klondike '98* kirjassa huuliharpulla soitettuna *After the Ball was over* -siteerauksessa, myös laulettuna elokuvasta *Lillian Russell* (1940). Blumin mukaan musikaalinen yhteys on merkittävä. Laulun esittää elämäkerrallisessa *Lillian Russell* (1940) -elokuvassa näyttelijä Alice Fay, jonka ulkonäköön Carl Barks perusti Kultu Kimalluksen hahmon visuaaliset piirteet. (Blum 2006, 76–77.)

Charles K. Harrisin tekemän *After the ball* (1892) -laulun (Blum 2006, 76) lyriikoita voi tulkita Roopen ja Kultun suhteen peilinä, jossa on lyriikan tasolla tulkittavissa haikeutta, katumusta, luopumista ja nostalgiaa, sekä ambivalenssi suhde rakastavaisten kesken, aivan kuten Carl Barksin ja Don Rosan sarjakuvissakin ilmenee, kun tekijät käsittelevät Kultu kimalluksen ja Roope Ankan välistä suhdetta. Väärinymmärrys on aiheuttanut laulun lyriikoiden puhujan yksinäisyyden, jonka voi tulkita kohtalokkaan erehdyksen, hamartian aiheuttamaksi: laulun lyriikoiden puhuja on tulkinnut veljen suudelman vää-

rin ja hyljännyt mielitiettynsä. Totuus paljastuu vasta lemmityn kuoltua veljeltä saapuneessa kirjeessä. Lyriikoiden puhujan kuvailemia hahmoja erottaa ylpeys ja erehdys, joka on todella aristoteelisen kerronnan piirre: hamartia. Tämä hamartia on nähtävissä myös Roope Ankan ja Kultu Kimalluksen välisessä suhteessa:

A little maiden climbed an old man's knee,
 Begged for a story—"Do, Uncle, please!
 Why are you single; why live alone?
 Have you no babies; have you no home?"
 "I had a sweetheart years, years ago;
 Where she is now, pet, you will soon know.
 List' to my story, I'll tell it all,
 I found her faithless, after the ball."

After the ball is over, After the break of morn—
 After the dancers' leaving; After the stars are gone;
 Many a heart is aching, If you could read them all;
 Many the hopes that have vanished after the ball.

"Bright lights were flashing in the grand ballroom,
 Softly the music playing sweet tunes.
 There came my sweetheart, my love, my own—
 'I wish some water; leave me alone.'
 When I returned, dear, there stood a man,
 Kissing my sweetheart, as lovers can.
 Down fell the glass, pet, broken, that's all,
 Just as my heart was after the ball.

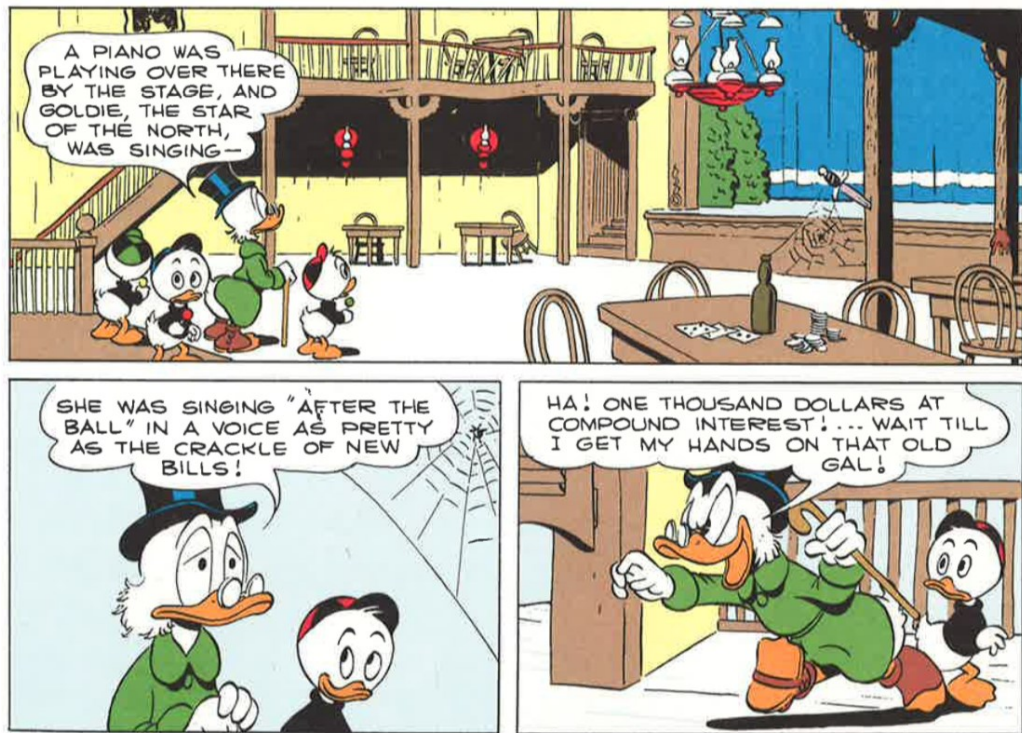
After the ball etc.

Long years have passed child, I've never wed.
 True to my lost love though she is dead.
 She tried to tell me, tried to explain;
 I would not listen, pleadings were vain.
 One day a letter came from that man,
 He was her brother—the letter ran.
 That's why I'm lonely, no home at all;
 I broke her heart dear, after the ball.
 After the ball etc.

(Charles K. Harris 1892; Blum 2006, 76, 82)

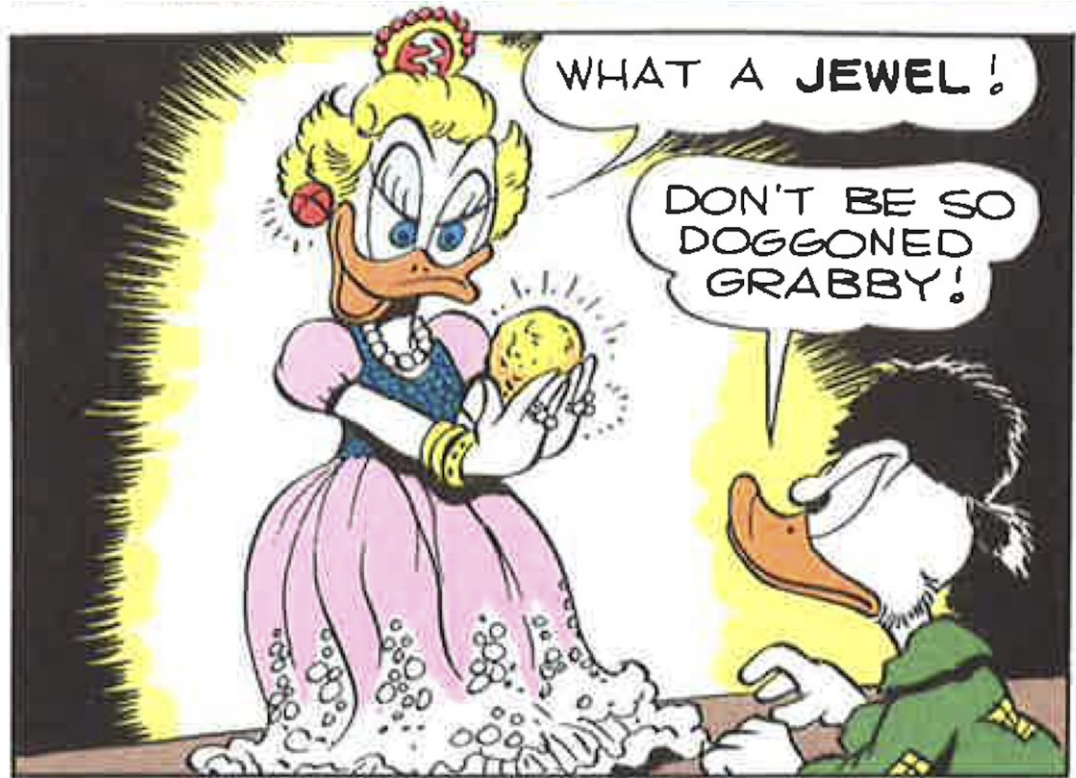
Kun Roope Ankka astuu saluunaan, hän muistelee Tupulle, Hupulle ja Lupulle, kuinka Kultu Kimallus, pohjolan tähti, lauloi laulua pianon säestämänä. Roope toteaa taloutta ja vaurautta käsittelevälle hahmolleen tyypillisesti, että [Kultu lauloi] ”äänellä, joka oli yhtä kaunis kuin uusien laskujen rapina” verraten näin Kultun ääntä epäsuorasti rahaan, jota maksettavaksi lähetettävistä laskuista on odotettavissa. Tekstuaalisena symbolina

ruudun hämähäkinverkko korostaa nostalgiaa ja kaipuuta menetettyyn aikaan nuoruudessa. Ukkapelit on pelattu, kortit jääneet avoimina pöydälle. (Kuva 4.)



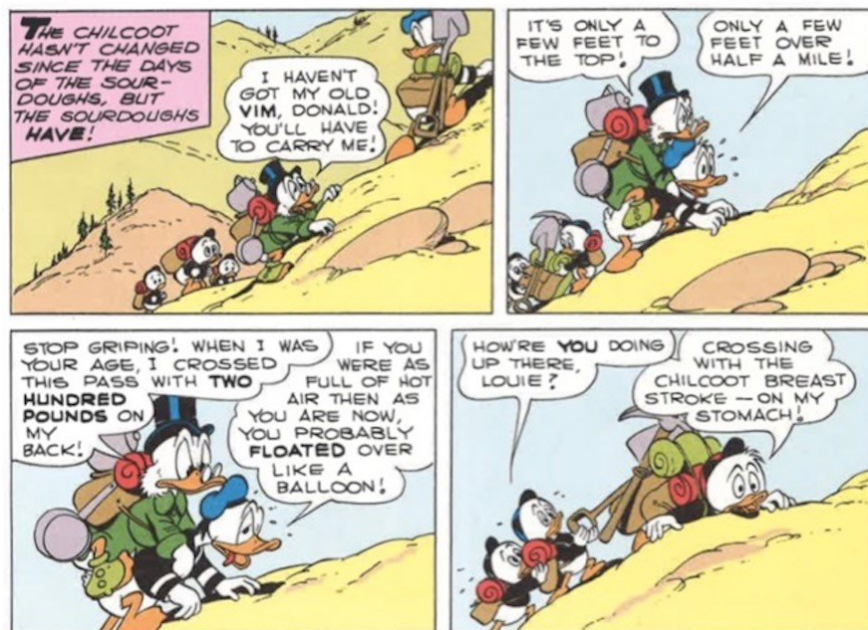
Kuva 4. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Alice Faye laulaa elokuvan kohtauksessa, jossa Lillian Russell kuvataan Blumin mukaan kauttaaltaan kimaltavana ja säihkyvänä. Tämä elokuvan kohtaus on avain Kultun hahmon esikuvaa tarkasteltaessa: Kun Blum vertaa Kultu Kimallusta Lillian Russelin elokuvahahmoon, ei hänen ”tiaarastaan, vaaleista kutreistaan, jalokivistään, rannerenkaistaan ja paljeteilla koristellusta korsetistaan voi erehtyä”. Kyseessä on Kultu Kimallus, jonka esikuva on Alice Fayen näyttelemä Lillian Russell. (Blum 2006, 76–77 ja kuva 5.) Kultun korut, ehostus, huolella laadittu kampaus ja hurmaavana laulajana esiintyminen tuottavat femme fatale -konnotaatioita, joita Barks hyödyntää myös tyrmäys-tippoja sisältävän kahvin tarjoilussa: Barksilla Kultu Kimalluksen Roopelle tarjoilema kahvikuppi korvaa Théophile Gautierin Kleopatran myrkkymaljan (Quinn 2015, 8–11). Tämän tutkielman myöhemmässä analyysissä löytyy viitteitä siitä, että Kultu on femme fatale -trooppia monitahoisempi hahmo. Barks myös ironisoi ja kritisoi tarinassaan femme fatale -trooppia, kun Kultu paljastuu filantroopiksi. (Kuvat 5, 14, 15 ja 26.)



Kuva 5. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Beckerin romantisoidut kuvaukset kultaryntäyksestä ironisoituvat Barksin sarjakuvassa. Esimerkiksi kuvaus painajaismaisesta matkasta Chilkoot-solan läpi ironisoituu, kun kullankaivajien rakennus- ja kaivostarviketaakat muuttuvat koomisesti rikkaaksi Roope Ankaksi, jota Aku Ankka kantaa selässään. (Blum 2006, 73–75 ja kuva 6.)

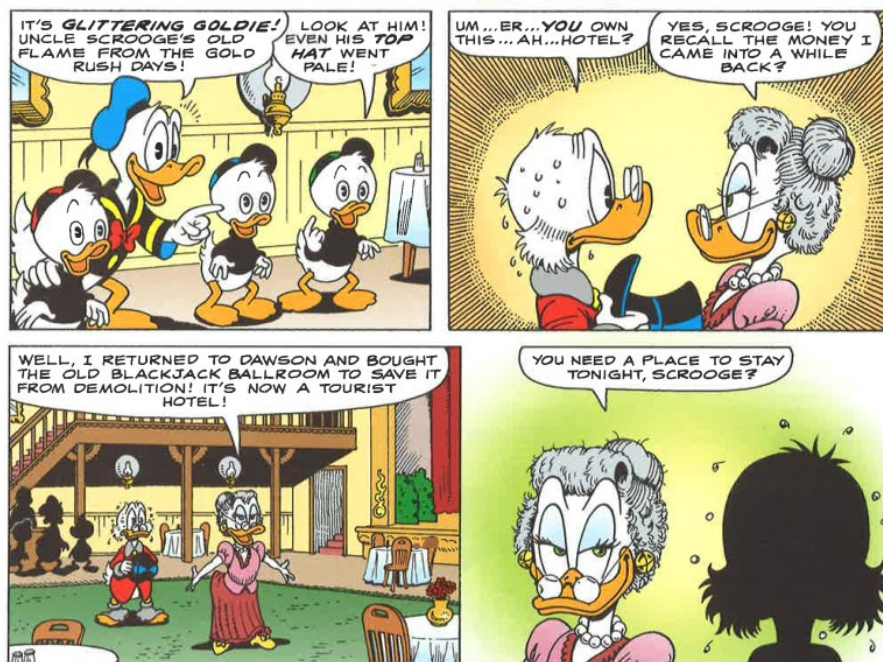


Kuva 6. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kun Aku Ankka kommentoi itsekehua täynnä olevan Roopen leijailleen solan yli kuin kuumailmapallon, kertoo dialogi siitä, miten intertekstuaalisuus näkyy sarjakuvassa. Barks on käsitellyt kultakuumetta romantisoivia lähdetekstejä kriittisesti ja ironisoiden, vaikka mukana on paljon nostalgiaa ja ihannoivaa kuvausta myyttisestä ja suuresta raja-seudun seikkailusta. Akun sekä Tupun, Hupun ja Lupun kommentit ironisoivat ja kyseenalaistavat Roopen esittämiä käsityksiä nuoruudestaan asettaen Roopen epäluotettavan kertojan asemaan. (Kuva 6, 13 ja 19.)

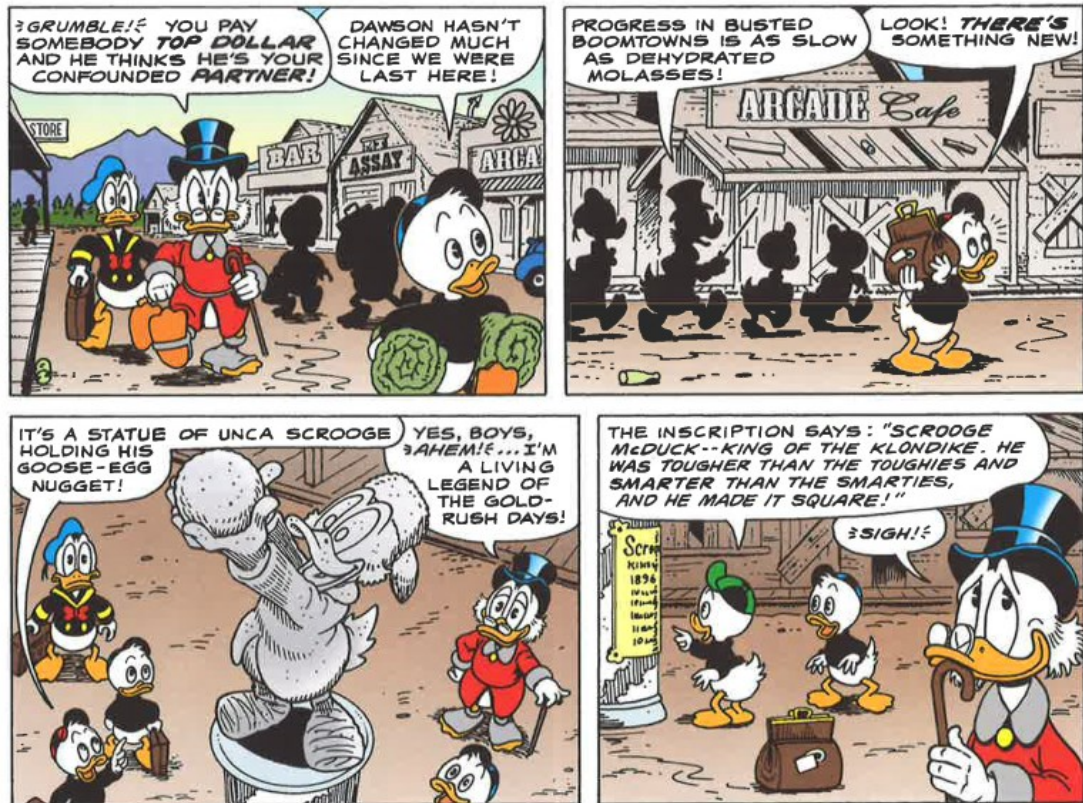
3.4 Sarjakuvan intertekstuaalisuudesta ja kontekstista: Don Rosa

Don Rosan sarjakuvien intertekstuaalinen suhde Carl Barksin teoksiin on hyvin suora. Tätä intertekstuaalista suhdetta on pro gradussaan tutkinut Marja Ritola (2000). Myös Kontturi kirjoittaa väitöskirjassaan, että Don Rosa viittaa Barksin sarjakuviin, tunnettuihin kulttuurisiin teoksiin ja teksteihin ja omaan tuotantoonsa rakentaen yhteyksillä ankkojen universumiin historiallisen jatkumon. Esimerkiksi Don Rosan sarjakuvatarina *Escape from Forbidden Valley* (Pako Kielletystä laaksosta 1999) on jatko-osa Carl Barksin *Forbidden Valley* (Kielletty laakso 1957) -sarjakuvaan. Tarina viittaa Barksin lisäksi elokuvaan *King Kong* (1933) ja Sir Arthur Conan Doyleen romaaniin *The Lost World* (Kadonnut maailma, 1912). (Kontturi 2014, 105, 159–160, 163–164, 166–168.)



Kuva 7. Rosa 2014, 132. ©Disney. Sarjakuvatarina *Last Sled to Dawson*.

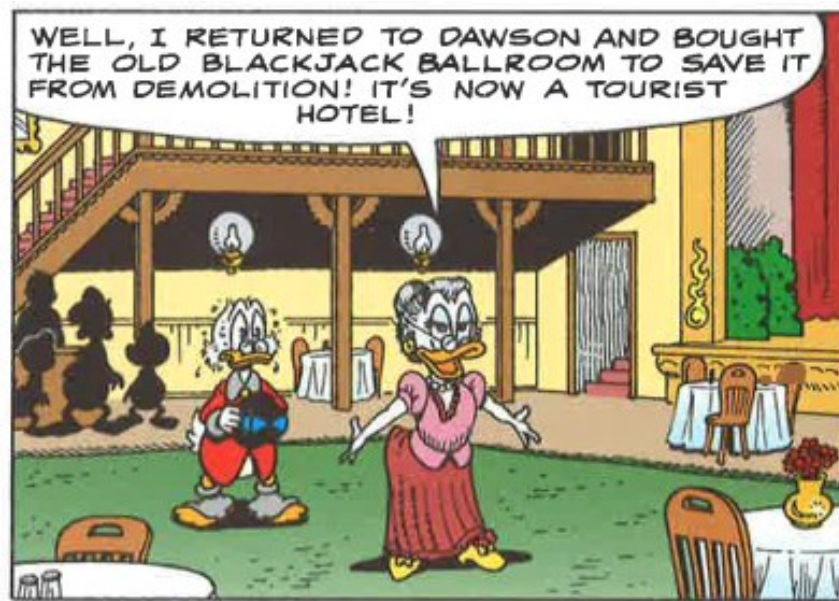
Esimerkki Don Rosan intertekstuaalisesta suhteesta Barksin (2012) kultaryntäystä ja Kultu Kimallusta koskevaan sarjakuvaan on tarina *Last Sled to Dawson* (Rosa 2014, 121–148). Roope Anka palaa Dawsoniin, ja tapaa siellä jälleen Kultu Kimalluksen. Tarina jatkaa juonellisesti siitä, mihin Barksin sarjakuva päättyy vastaten kysymykseen, mitä Kultulle tapahtui Barksin tarinassa tapahtuneen kohtaamisen jälkeen. Rosa linkittää myös kirjalliseksi motiiviksi muodostuvan kultakimpaleen, The Goose Egg Nugget, Hanhenmunahipun aiempaan Barksin sarjakuvaan. (Kuvat 2, 7, 8, 9 ja 11.)



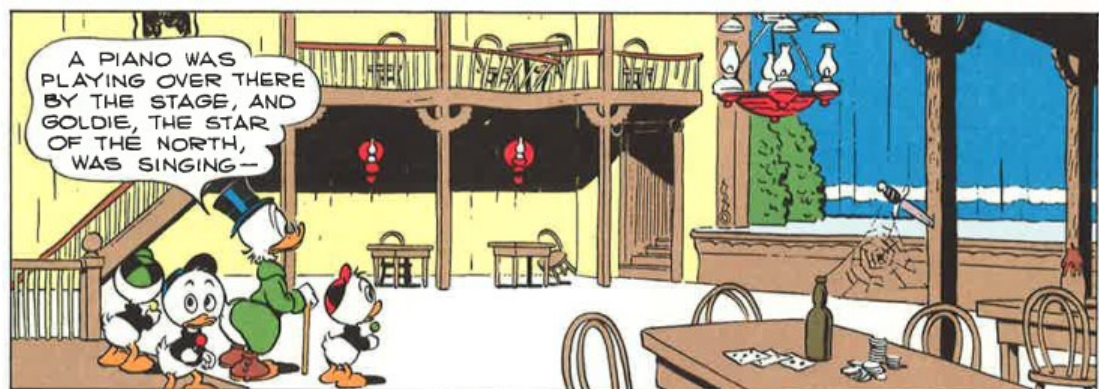
Kuva 8. Rosa 2014, 131. ©Disney. Sarjakuvatarina *Last Sled to Dawson*.

Carl Barksin sarjakuvat ovat Disney-sarjakuvan konventioiden mukaisia episodeja. Kaikki tapahtumat alkavat aina alusta seuraavassa tarinassa, eikä historiallista jatkumoa muodostu, koska Disney-ankoilla ei saanut olla taustoja. Barksin episodeja yhdistellen Don Rosa rakentaa täydentäen ja kontekstualisoiden tarinan maailmalle historiallista ja loogista jatkumoa. Kontturin mukaan Don Rosa sitoo näin ollen sarjakuvansa tiiviimin erilaisiin historiallisiin konteksteihin. Tämä on toteutunut varsinkin Rosan 12-osaisessa sarjassa *The Life and Times of Scrooge McDuck* (1991–1993, suomennettu nimellä *Roope Ankan elämä ja teot*). Sarja on elämäkerrallinen Roope Anka -hahmon tarina nuoruudesta maailman rikkaimmaksi. (Kontturi 2014, 33–35.)

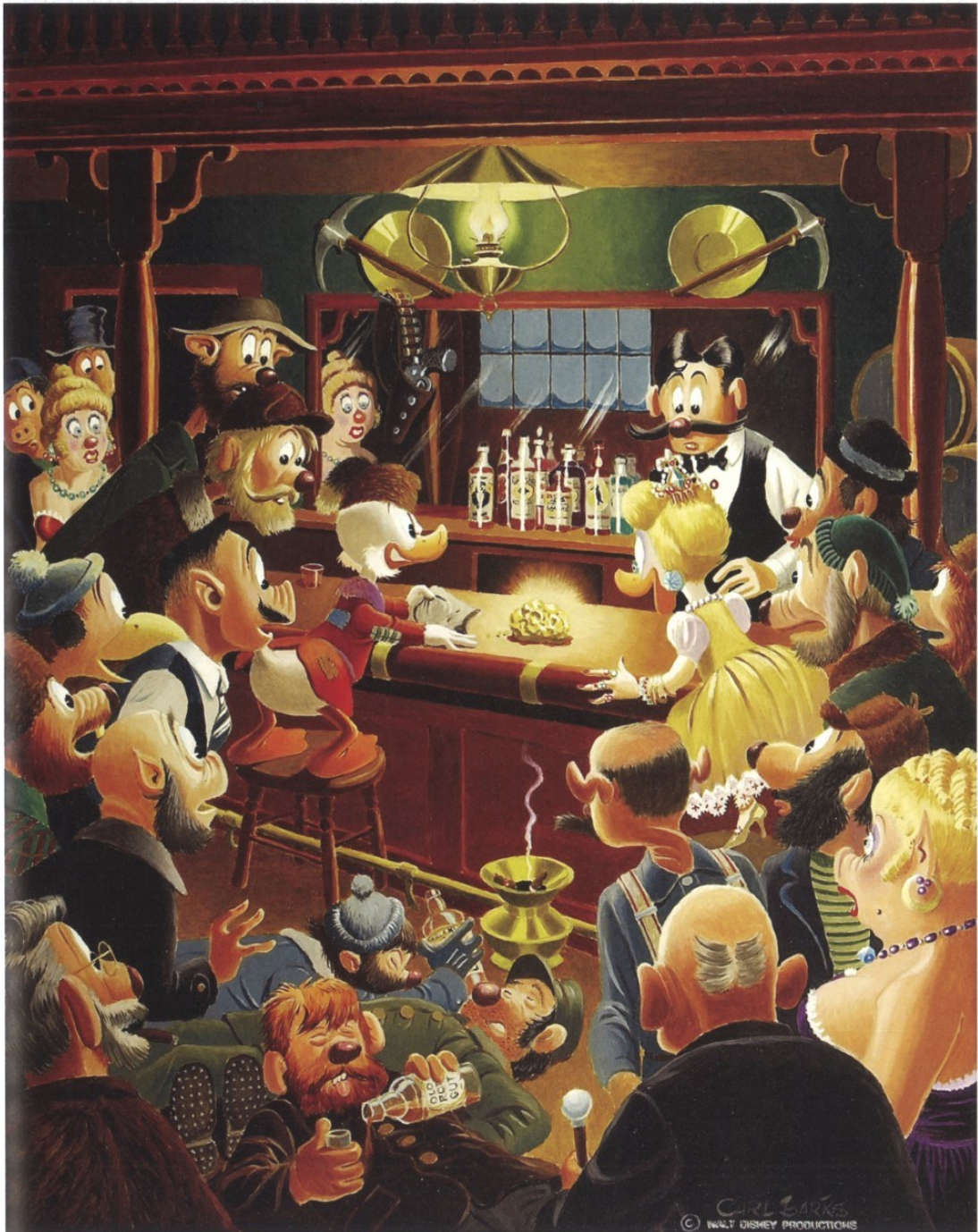
Don Rosa hyödyntää Carl Barksin luomien ankkatarinoiden visuaalisia, dialogisia ja tarinamaailmojen faktoja ja yksityiskohtia pikkutarkasti ja historiallisilla faktoilla täydentäen, luoden yhteyksiä yhä useampiin konteksteihin. Tämä synnyttää jatkumon, joka täydentää Barksin teosten tarinoiden maailmaa ja molempien sarjakuvataiteilijoiden tekstien konteksteja. Tämä tulee näkyville Rosan tekemässä tarkassa kuvatoisinnossa Kultu Kimalluksen saluunasta Black Jack Ballroomista. Myös Barks oli tunnollisen tarkka toistaessaan sarjakuvien kohtauksia öljyvärimaalauksissaan. Tunnelman tihentämiseksi hän kokeili erilaisia sommitelmia, taustoja ja valaistuksia tai muunteli Kultun asuja ja kampausta. (Kuvat 4 ja 9, 10 ja 11.)



Kuva 9. Rosa 2014, 132. ©Disney. Sarjakuvatarina *Last Sled to Dawson*.



Kuva 10. Barks 2012, 47. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.



Kuva 11. *The Goose Egg Nugget* 1973. 15-75, öljy masoniittilevyille. Kuvan 11:n skannauksen lähde: Barks 2013, Blum, et al. 2013, 157. ©Disney.

Don Rosan sarjakuvien alussa on myös tekijän kirjoittamia esipuheita, joissa Rosa luettelelee intertekstuaalisia viittauksia ja historiallisia lähteitä, joita hän on käyttänyt sarjakuvia tehdessään. Kontturi on tutkinut Don Rosan erilaisiin pohjateksteihin tekemiä viittauksia ja Rosan sarjakuvia postmodernina fantasiana. Kontturi on analysoinut ja erotellut viittauksia *hypertekstin* (aiempiin teksteihin viittaava uusi teksti), *hypotekstin* (aiempi teksti, pohjateksti) ja *paratekstin* (kirjan tietoja lukijalle välittävät tekstit, kuten esipuheet, jälkikirjoitukset ja otsikot) käsitteitä käyttäen. *Hypertekstuaalisuus* tarkoittaa sitä, että yhteys hypertekstin ja paratekstin välillä on kiistaton ja intentionaalinen: tekijä on suunnitelmallisesti sitonut hypertekstiin aiempia hypotekstin merkityksiä laajentaen näin sekä uuden että vanhan tekstin merkitystä. Hypertekstuaalinen suhde myös kommentoi pohjatekstejä esimerkiksi ironian avulla. Näiden ironisten ja parodisten ainesten tunnistaminen ja tekstien muuntelun analysoiminen vaativat lukijalta laajaa hypotekstin tuntemusta. (Kontturi 2014, 107–110, ix. cit. Genette, Allen, Lyytikäinen, Kukkonen, et al.):

Jotta parodia voidaan tunnistaa parodiaksi, on tunnettava teksti, johon se viittaa parodisesti. Don Rosa viittaa usein käyttämiinsä alkuperäisiin teoksiin parodisin keinoin: hän muuttaa ja mukauttaa alkuperäistä tekstiä omiin tarkoituksiinsa ja samalla kommentoi esimerkiksi sen esittämiä sukupuolirooleja. Hypertekstuaalisuus tulee Rosalla esille myös siinä, että hänen on noudatettava aiempia Disney-sarjakuvien konventioita esimerkiksi imitoimalla ankkujen ulkonäköä tiettyjen raamien sisällä. (Kontturi 2014, 107)

Kontturin (2014, 105) mukaan Don Rosan sarjakuvissa vaikuttavia piirteitä ovat myös tekijän taustat: Don Rosa on itseoppinut sarjakuvataiteilijana, elokuvaharrastaja ja useasti määritellyt itsensä fanipositioon suhteessa Carl Barksin. Yhteenvetona voi Kontturin (2014, 37) mukaan todeta, että sekä Don Rosan että Carl Barksin teokset ovat hybridejä: ”ne yhdistävät Disneyn perinteiseen ankkuniversumiin erilaisia fantasiamailmoja ja todellisia, historiallisia paikkoja, tapahtumia ja henkilöitä”.

4 KULTU KIMALLUS BARKSIN JA ROSAN HAHMONA

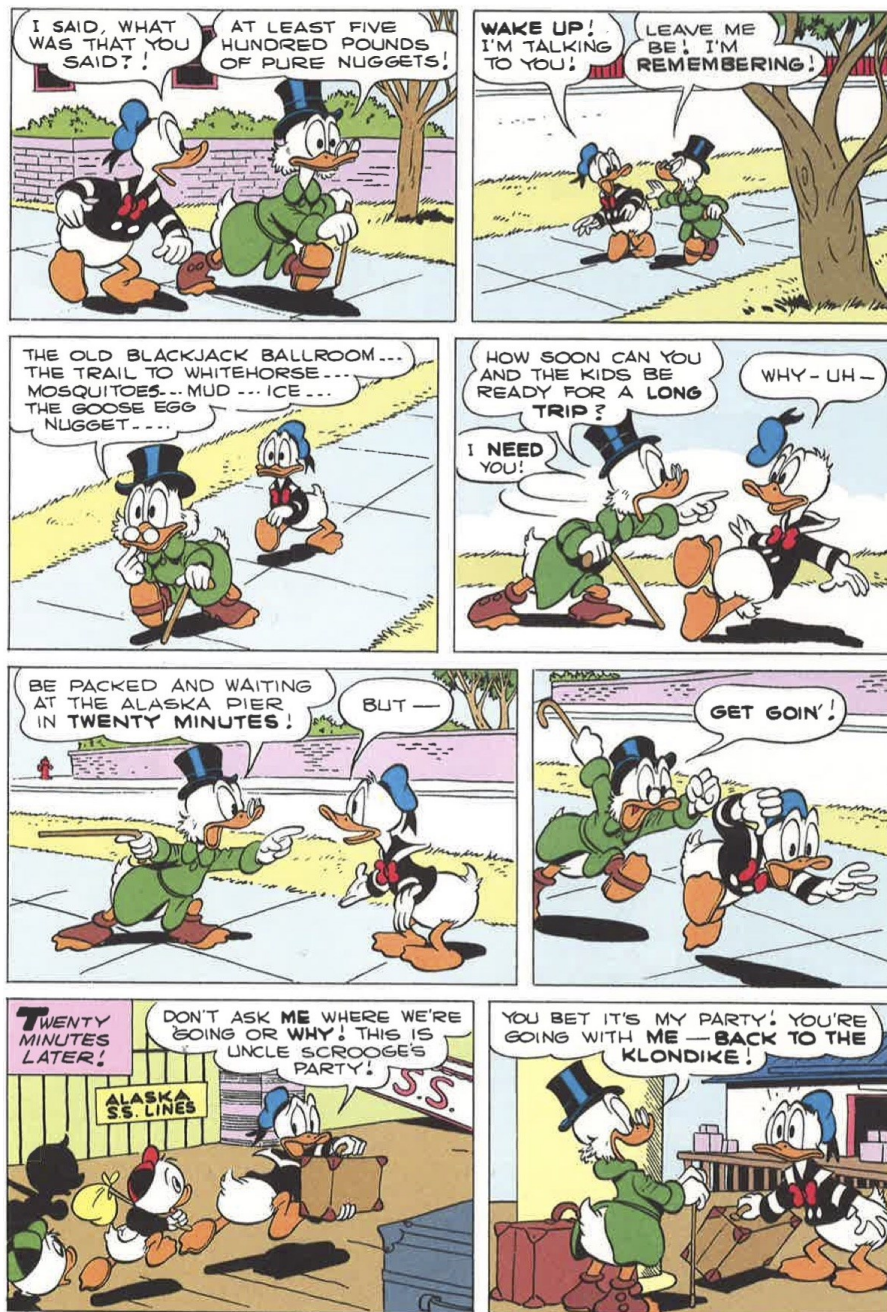
Ironiset performanssit ovat ilmestymisaikanaan olleet koomisia, mutta sukupuolta koskevia nykydiskursseja vasten peilaamalla lukija voi löytää sarjakuvista sukupuolten representaatioiden murtumia, jotka antavat tilaa uudenaikaisille ja monipuolisemmille sukupuolen toimijuuden ilmentymille. Tässä tutkimuksen analyysiluvussa asetan rinnakkain Barksin ja Rosan tulkintoja Kultu Kimalluksesta. Tämän vertailun tavoitteena on lukea teksteistä sitä, kuinka kaksi eri tekijää rakentavat hahmoa ja sen toimijuutta. Vaikka kummankin tekijän luomat tarinan maailmat ja ankkauiversumit ovat itsenäisiä ja omaleimaisia, asetan tarinoiden maailmoja tässä vertailussa rinnakkain saadakseni vertailemalla selville, mikä on tekijöiden Kultuille yhteistä tai erilaista toimijuutta. Seuraavaksi analysoin, millaisia sukupuolen performatiivisia toistotekoja Kultu Kimallus ilmentää kahden tekijän sarjakuvissa.

Erittelen, kuinka sukupuoli ilmenee performanssina Kultu Kimalluksen hahmossa, mihin Kultu Kimallus hahmona näillä teoillaan pyrkii ja mikä motivoi hahmon toimintaa. Onnistuuko hahmo muuntamaan heteromatriisin luomaa, kaksijakoiseen sukupuolinormiin sidottua toimijuutta? Murtaako Kultu Kimallus konventionaalisia ja normatiivisia toimijuuden rajoja? Kuinka toistopakko tulee esille Kultun tai Roopen performatiiveissa? Kuinka toistossa esiintyvä muuntelun mahdollisuus tulee esille Roopen ja Kultun performatiiveissa? Vertailemalla kahden tekijän tulkintaa hahmosta muodostan tässä luvussa analyysin, jonka perusteella teen johtopäätöksiä siitä, miten Barks ja Rosa ovat Kultu Kimalluksen hahmon esittäneet. Aluksi referoin juonta tiiviisti siirtyen vertailemaan eri tarinoiden valikoituja otteita ja siteerauksia, joissa Kultu ja Roope esiintyvät.

4.1 Kohti Klondiken lumikenttiä

Barksin sarjakuvassa *Back to the Klondike* (Barks 2012, 37–68) Roope Anka sairastuu muistinmenetykseen ja palaa nuoruutensa maisemiin Alaskaan, Klondiken ja Yukonin kultaryntäyksen maaperälle. Roope kertoo sukulaisilleen, kuinka hän sieppasi saluunanomistaja Kultu Kimalluksen valtaukselleen kultaa kaivamaan. Saatuaan muistia parantavaa lääkettä Roope, Akun kanssa lääkärin luota pois kävellessään, muistaa nuoruutensa kokemukset (kuva 12). Erityisesti Roope innostuu muistaessaan, että hänellä on val-

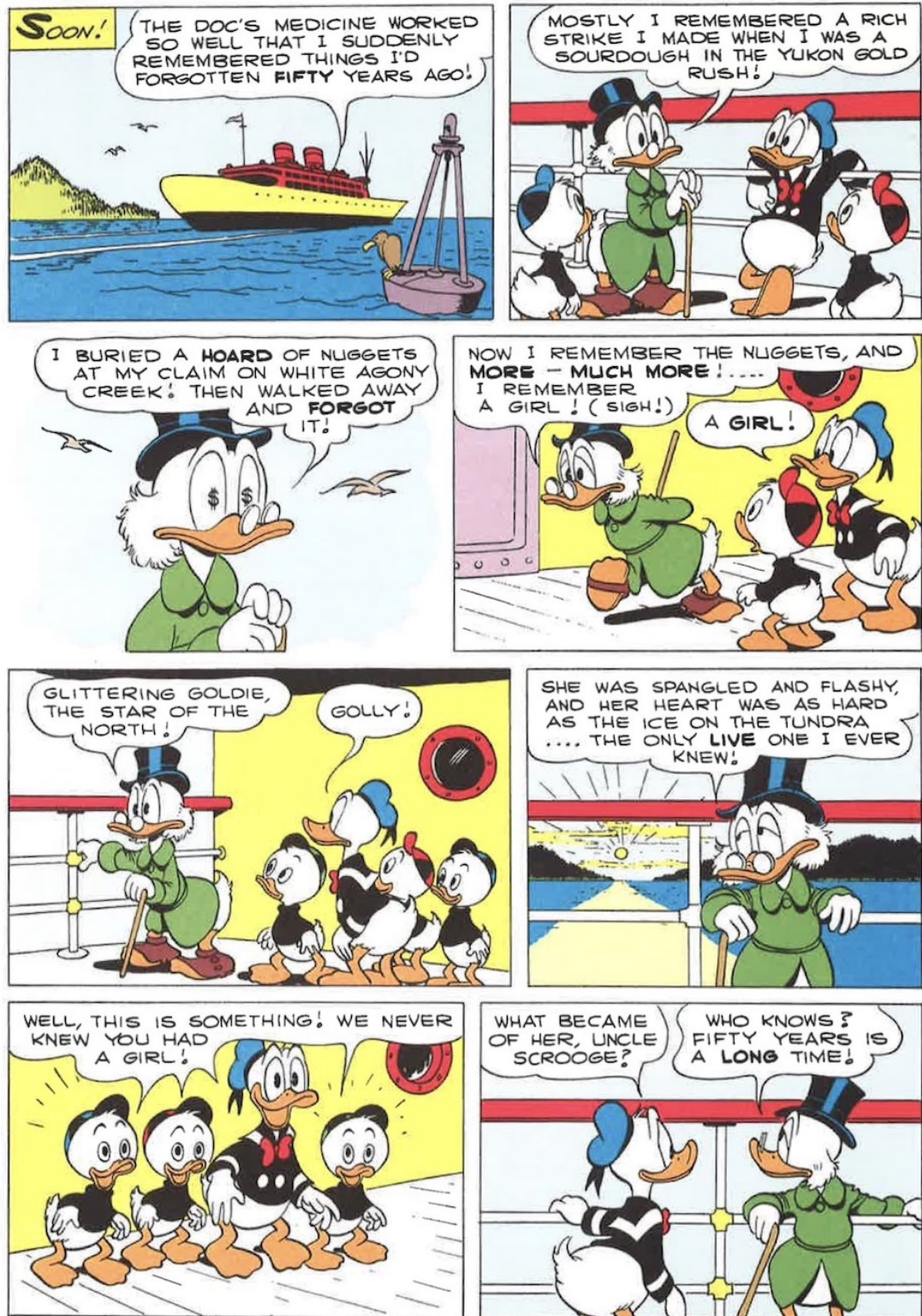
tauksellaan kätkössä kulta-aarre, joka on noudettava parempaan talteen. Tästä asetelmasta alkaa Klondiken matka, jonka aikana Roope kohtaa 50 vuoden jälkeen nuoruutensa lemmityn: Carl Barksin Kultu Kimalluksen. (Kuvat 12–14.)



Kuva 12. Barks 2012, 41. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

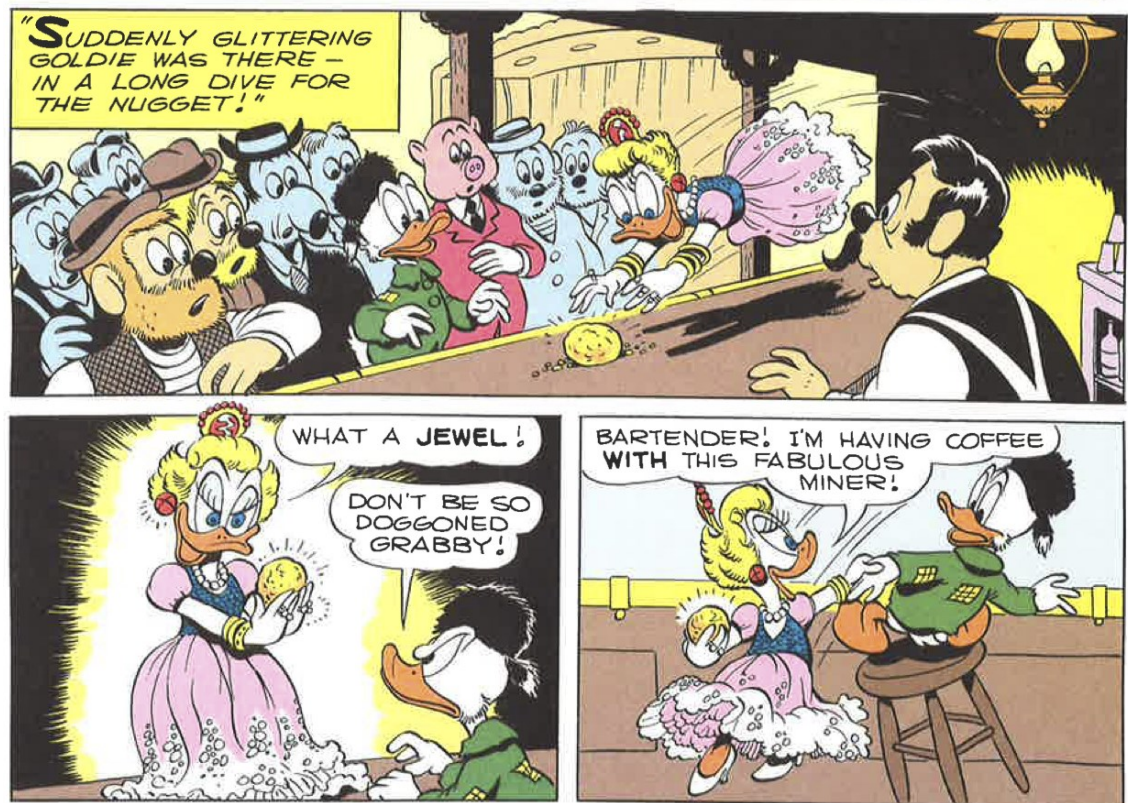
Roopen mukaan lähtevät Aku Ankka ja ankanpojat Tupu, Hupu ja Lupu. Matka kultakentille on matka Roopen muistoihin ja paikkoihin, joissa Roope toimi kuulankaivajana.

Matkan aikana Aku Ankalle, Tupulle, Hupulle ja Lupulle paljastuu, että Roopella on kultaryntäyksen aikana ollut rakastettu, Kultu Kimallus –Pohjolan tähti (kuva 13).



Kuva 13. Barks 2012, 41. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

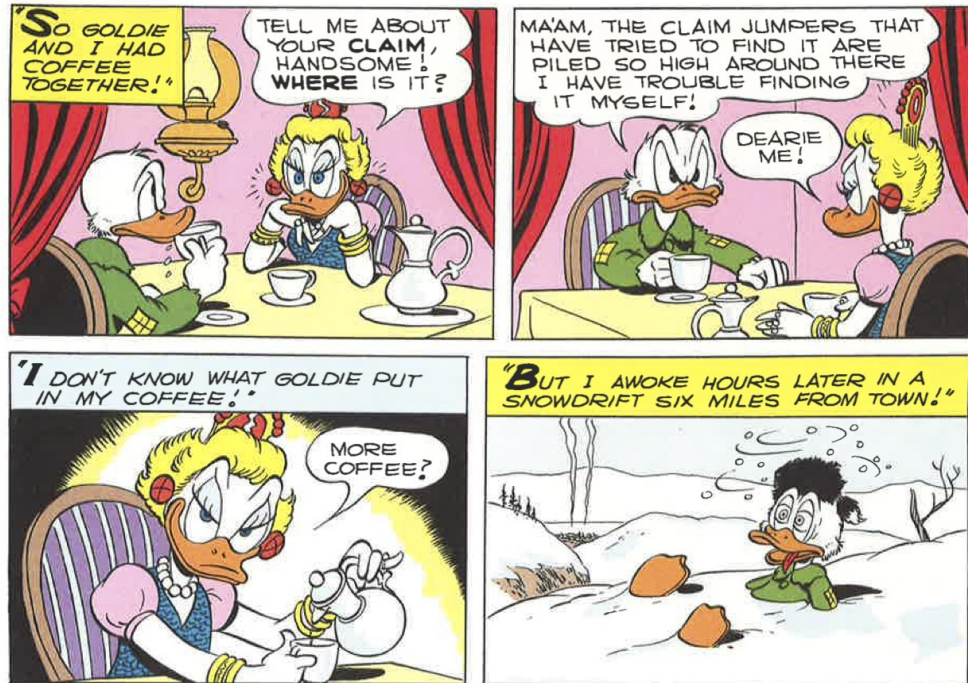
Kaihoisa Roope kertoo matkan ja tarinan edetessä Akulle ja ankanpojille, kuinka Kultu Kimallus ryösti Hanhenmunahipun ja kukkarollisen kultaa Roopelta tyrmäystippoja käyttämällä. Roopen kertojaääni kertoo tapahtumat takaumina, jotka kuvassa erottuvat nykyhetken kerronnasta siten, että kertojaääni erotetaan keltaisilla vasemman yläkulman tekstiruuduilla. Näistä ikonisista Kultun ja Roopen ensikohtaamisista (kuvat 11, 13, 14 ja 54) Carl Barks maalasi lukuisia öljyvärimaalauksia. Maalausten toistuvat aiheet kuvaavat hahmojen ja heidän välisen suhteensa tärkeyttä ja merkityksellisyyttä tekijälleen. Ruutujen ikonisuudesta kertoo myös se, että Don Rosa on toisintanut juuri samat ruudut (kuva tarinassaan *The Prisoner of the White Agony Creek* (Rosa 2018, 141–171), joka kertoo Roopen muistelemana, mitä White Agony Creekin valtauksella Rosan mukaan tapahtui sen kuukauden aikana, jonka Kultu Kimallus Roopen valtauksella siepattuna vietti. (Kuvat 14, 15 ja 16).



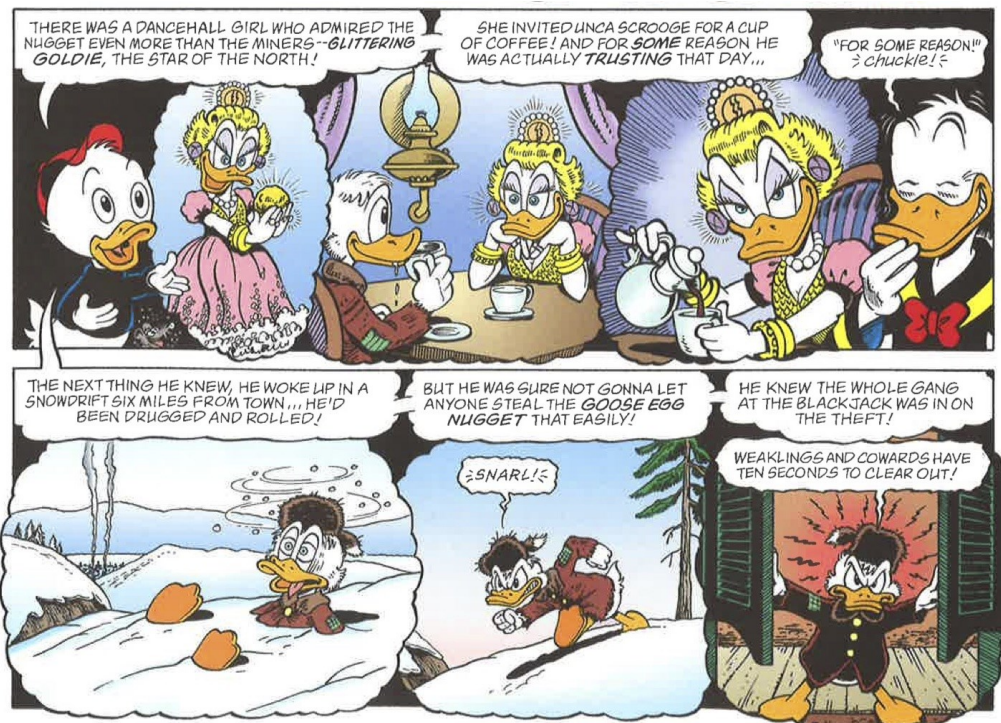
Kuva 14. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kuvatoisinnoista voi lukea, että Barksin ja Rosan Kultut eroavat toisistaan visuaaliselta ilmeeltään vähäisesti. Rosan kahvia kaatava Kultun toisinto on peilikuva Barksin Kultusta. Rosa sen sijaan esittää Roopen ilmeiltään pehmeämpänä kuin Barks. Kun Barksin Roope on omassa, Roopen subjektiivisesti kertomassa takaumassa vihainen, äreäilmei-

nen ja epäilevä, on Rosan ankanpoika Lupun kerronnassa Roope pehmeäilmeinen ja hymyilee kahvia juodessaan. Roope luottaa Kultuun, tämä myös kerrotaan myös puhe-
kuplan tekstissä. Aku Ankka kommentoi luottamuksen syytä ironisesti hihitellen: Roope
oli ihastunut Kultuun. Roope on siis epäluotettava kertoja. (Kuvat 15 ja 16.)



Kuva 15. Barks 2012, 49. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.



Kuva 16. Rosa 2018, 142. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Kun näemme Barksin Kultun ensi kertaa, Kultu syöksyy Roopen Hanhenmunahippua kohti (kuvat 11, 14 ja 54). Nämä ovat ensimmäiset ruudut, jossa näemme Barksin Kultun, ja ne alkavat heti rakentaa yhtäläisyyksiä Roopen ja Kultun välille. Roope Ankan hahmo on tunnettu kyvystään sukeltaa kolikoiden sekaan (Ks. esim. Barksin sarjakuvatarina *Only a Poor Old Man*, 1952). Roope myös kykenee haistamaan kullan. Kun Barksin Kultu yllättäen loikkaa kertoja-Roopen mukaan *sukeltaen* kultahipun luokse, ”[...] in a long dive for the nugget!”, huomaa lukija kultun katseen linjojen kiinnittyvän kahdessa ensimmäisessä kuvassa ainoastaan Hanhenmunahippuun. Sama on nähtävissä Barksin intensiivisessä maalauksessa *The Goose Egg Nugget* (1973) (kuva 11). Nämä kuvallisen kerronnan vihjeet kertovat lukijalle, että Kultun hahmossa on paljon samoja piirteitä kuin Roopessa. Myös Kultu tahtoo vaurautta – aivan kuten Roopekin, eikä tässä tahdossaan eroa maskuliinisista toimijoista. Myös Blum (2006, 80) kuvailee Kultua Roopen kanssa tasaveroiseksi: sitkeäksi ja riippumattomaksi: Kultu osaa elättää itsensä yksin pienen maatilkun voimin. Kultun sanat ”What a jewel!”, ”Mikä jalokivi!”, korostavat kullanhimoa, joka on yhtä intensiivistä kuin Roopella. Yhtäläisyys löytyy korostuneena ja kohosteisena myös Don Rosan tulkintoista. Roope ja Kultu ovat toistensa visuaalisia peilikuvia – he jopa tuntevat ja ajattelevat sanasta sanaan samoin, mikä tulee ilmi jaettuina, yhteisinä ajatuskuplina, joissa kumpikin hahmo torjuu toista kohtaan tunteita tunteitaan ja ohjaa ajatteluaan kohti kultahippua ja kullankaivamista. (kuva 17.) Myös Lupu korostaa Kultun kultahippua kohtaan tuntemaa arvotusta: Kultu arvostaa Rosan mukaan upeaa Hanhenmunahippua jopa kullankaivajia enemmän (kuva 11 ja 16).



Kuva 17. Rosa 2018, 150. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Don Rosa on tarinassa *The Prisoner of the White Agony Creek* täydentänyt Barksin *Back to the Klondike* -tarinan kerronnassa olevia aukkoja ja tulkitsee Kultu-hahmoa

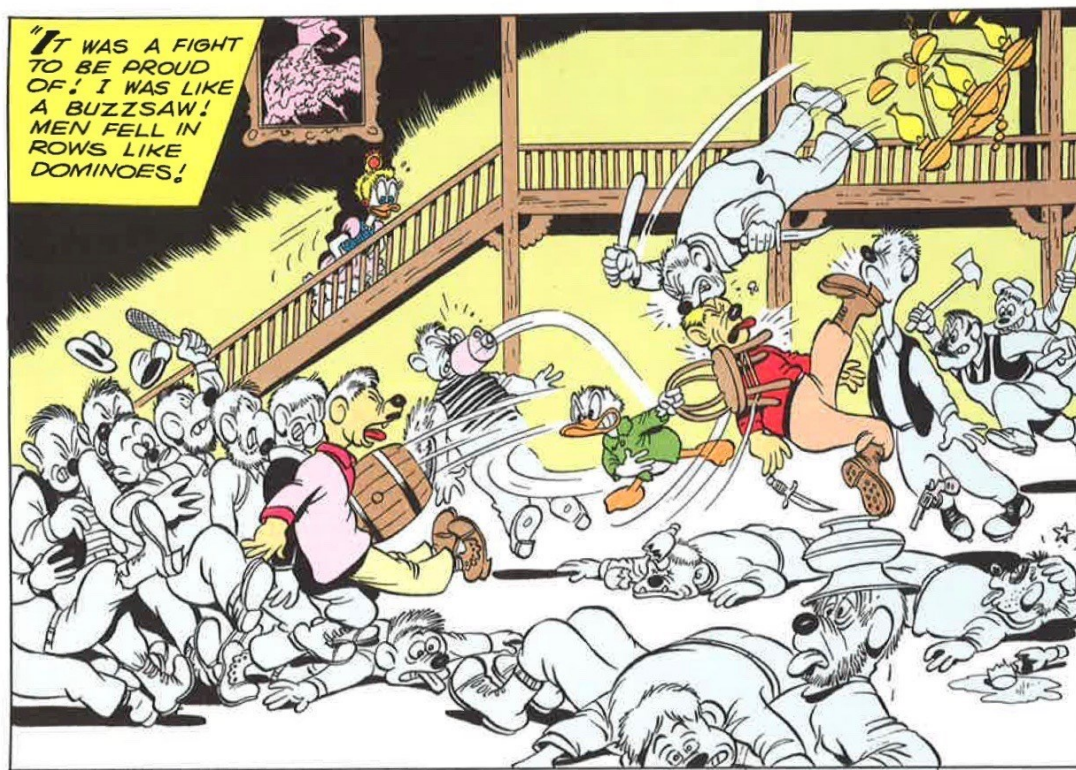
suhteessa Roopeen vahvistamalla hahmojen samankaltaisuutta. Seuraavassa alaluvussa analysoin, millaisia toimijuutta ja sukupuolta rakentavia performatiiveja Barksin ja Rosan hahmot ilmentävät.

4.2 Feminiiniset ja maskuliiniset performatiivit käytössä

Roope ryöstetään Blackjack Ballroomissa tyrmäystippojen avulla. Barksin sarjakuvassa, kun Roope muistelee kertojana tapahtumia, Kultun osuutta tässä teossa korostaa kerronnassa Roopen repliikki: ”En tiedä mitä Kultu laittoi kahviini, mutta useita tunteja myöhemmin heräsin lumihangesta kuuden mailin päästä kaupungista.”. Don Rosa puolestaan jakaa vastuuta ja laajentaa tyrmäystippojen käytön kontekstia, kun hän laittaa Lupun kertomaan repliikissä ”koko Blackjack Ballroomin jengin” olleen tyrmäystippojen käytön ja ryöstön takana. (Kuvat 15 ja 16.) Rosan Kultu Kimallus toimii yhteisönsä ja ympäröivän kulttuurinsa ehdoilla ja niiden pakottamien rajojen puitteissa yhteistyössä ”jengin” kanssa. Barksin vaaralliseksi naiseksi, femme fataleksi piirtämän Kultun näemme toimivan yksin Roopea vastaan kahdenkeskisessä kahvihetkessä, vaikkakin Kultu tilaa kahvin salonkiin baarimikolta. (Kuvat 14, 15 ja 16.) Vastaiskuna ja kostona Roope palaa saluunaan ja aloittaa valtavan kapakkatappelun, jonka lopuksi Roope kidnappaa Kultu Kimalluksen mukaansa. Kapakkatappelussa mielenkiintoista on Roopen rituaalittuvan raivokohtauksen kuva, joka toistuu Barksin muissakin sarjakuvissa. (Kuva 18.) Tämä on ruutu, johon kohdistui ennakkosensuuria, kun sarjakuva julkaistiin ensimmäistä kertaa.

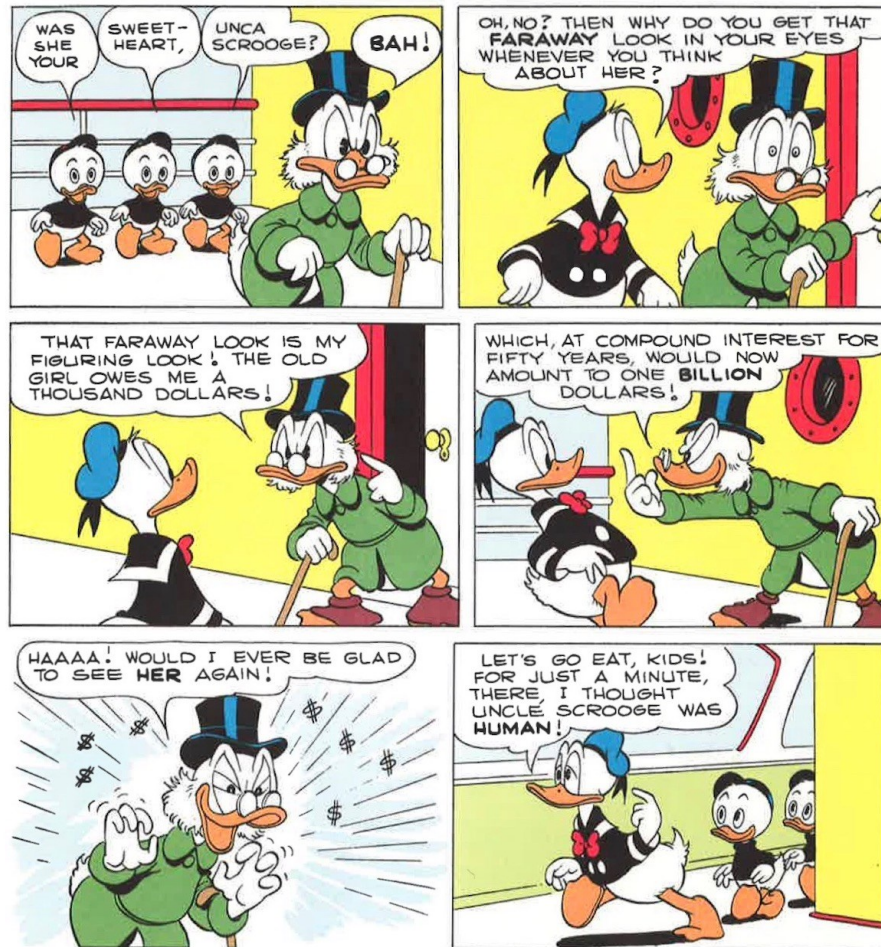
Steve Nealen (1983/1993) artikkelin ”Maskuliinisuus speaktaakkelina” mukaan *miehinen katse (male gaze)* ja miehen joutuminen halun kohteeksi on torjuttava spektakkelinomaisesti esimerkiksi taistelukohtauksella. (Ks. myös Andrae 2006, 68–69.) Nealen mukaan kamppailut, kaksintaistelut, ampumavälikohtaukset ja tappelut asettavat maskuliiniset hahmot intra- ja ekstradiegeettisen voyeuristisen katseen kohteiksi. Heteronormatiivisessa ja patriarkkaalisessa yhteiskunnassa miesruumista ei voi esittää toisen miehen eroottisen katseen kohteena. Siksi eroottinen katse motivoidaan torjumalla fetisistinen katse ruumiin vaurioittamisella, sadismilla ja sadomasokistisilla fantasioilla ja kohtauksilla: miehisestä taistelusta tulee speaktaakkeli. (Neale 1983, suom. 1993.) Roopen on

toistuvasti torjuttava emotionaalisen alueelle joutumista turvautumalla aggressioihin: tästä toistosta tulkitseen syntyvän rituaalistuvan raivon kuvan (kuvat 18, 33, 37, 48, 50).



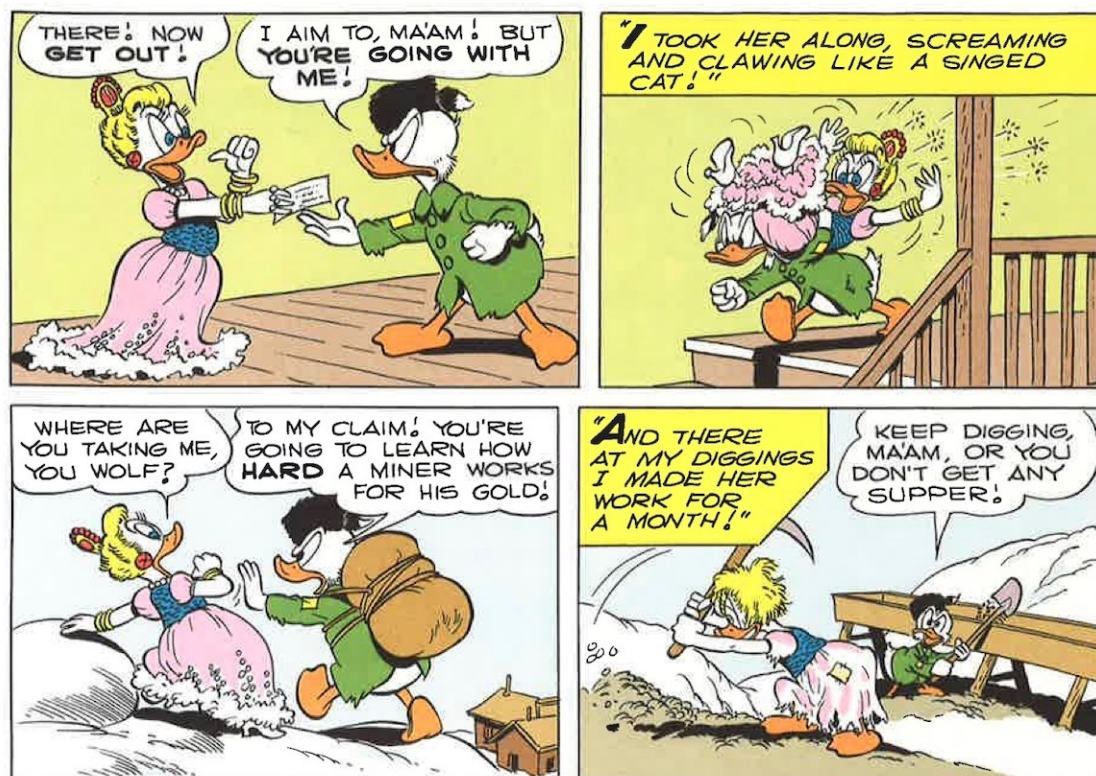
Kuva 18. Barks 2012, 50. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Tämä kehollinen kokemus sarjakuvan tilassa ilmentää sitä, että sukupuolinormatiivinen heteromatriisi ei anna maskuliinisen representaation, eli Roopen hahmon joutua feminiinisiksi tulkittavissa olevien tunteiden valtaa. Roopelle varataan vain sentimentaalisen kaihon tila, josta käsin hän voi etäännytetysti ja salastusti ilmaista tunteitaan Kultu Kimallusta kohtaan. Roopen hahmo kätkee ja peittelee ikävää ja kaihoa erityisesti rahanhimollaan ja innollaan periä velkoja. (Kuvat 4, 19 ja 20.) Kaihon ja ikävän torjunta kuvastaa sukupuolimatriisissa käytettävissä olevaa, ahdasta ja rajoitettua maskuliinisen toimijuuden tilaa, kun on kyse maskuliinisen toimijan ja miesoletetun rakkaudesta. Roopen ruumiillista läsnäoloa tulkitessa voi havaita Nealen (1983) maskuliinisen speaktaakkelin Roopen aggressiivisissa performatiiveissa, kun hän uhkailee lemmittyään velkojen perinnällä tai kostaan ryöstön kapakkatappelulla (kuva 18). Elokuvia tutkineen Nealen teoriaa mukaellen maskuliininen speaktaakkeli ulottuu torjumaan kiintymystä ja halua jopa sarjakuvassa. Roopen on katseen kohteena ollessaan torjuttava rakkauden tunteet speaktaakkelinomaisella aggressiolla.



Kuva 19. Barks 2012, 43. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Uhkauksista voi tulkita jopa fyysisen väkivallan mahdollisuuksia: Roopen kasvonilmeet ja käsien ilmaa kourivat eleet yhdistyvät repliikkeihin ”Haaaa! Would I ever be glad to see **her** again!” ja ”...wait till I get my hands on that old gal!” (Barks 2012, 43 ja 47, kuvat 4 ja 19). Persoonapronomini ”**her**” painottuu tekstauksessa, samoin adjektiivi ”**hard**”, kun Roope kuvaa kullankaivajien työtä ”kovaksi”. Muodostuva diskurssi on tunteettoman maskuliinisen toimijan performanssi, jonka nimeän *machoperformatiivisuuden diskurssiksi*. Maskuliiniselle Roope-hahmolle on sallittua vain rahanhimo ja aggressio. Tätä performanssia ilmentää myös kidnappaus-trooppi. Roope sieppaa Kultun kasvattaakseen Kultua. Maskuliininen hahmo käyttää patronaalista valtaa: nais-oletettua Kultua kasvattamaan ja kouluttamaan tarvitaan mies-oletettu, holhoava kidnappaja, joka opettaa Kultulle kulttuurisesti ja normatiivisesti hyväksytyn, oikean, maskuliinisen tavan tehdä työtä. Dualistinen ja dikotominen sukupuoliperformatiivien jako kahteen korostuu metaforissa, kun Roope kuvaa Kultua kissaksi ja Kultu Roopea sudeksi. (Kuva 20.)

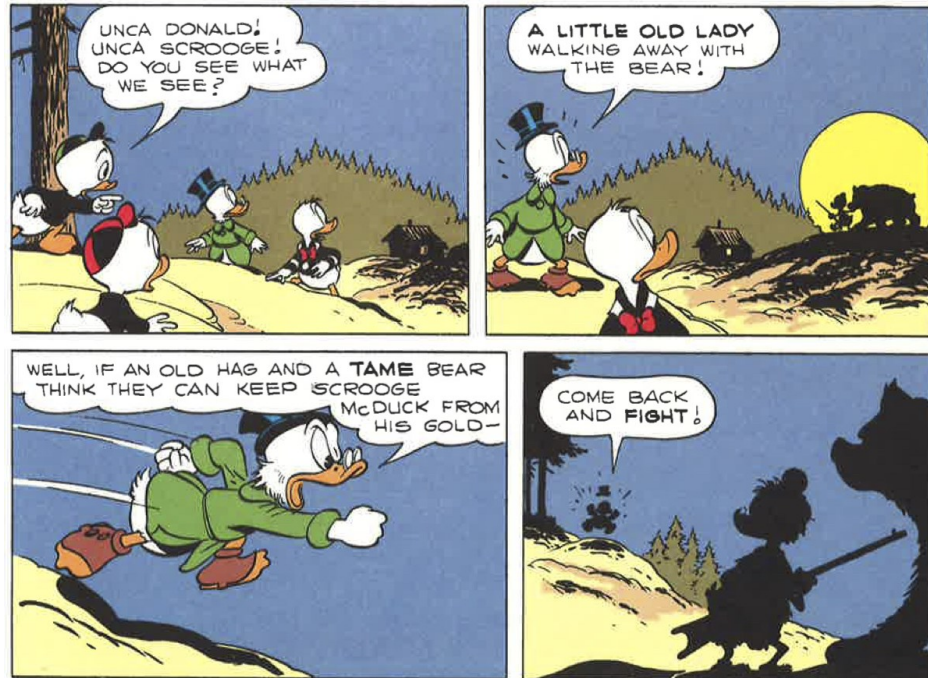


Kuva 20. Barks 2012, 51. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Roopen subjektiivisina muisteluina kertomien takautumien jälkeen kerronta jatkuu Barksin tarinan preesensissä. Retkikunnan saavuttua Roopen vanhalle valtaukselle he tajuavat yllätykseen Kultu Kimalluksen asuvan vanhalla valtauksella, eivätkä meinaa uskoa näkemäänsä todeksi: ”Do you see what we see?”, Hupu kysyy. ”**A little old lady** [...] an old hag and a **tame** bear!”, Roope hämmästelee ja huutaa Kultulle: ”[...] come back and **fight**!”. (kuva 21.) Hahmojen sanoin ”Pieni vanha nainen” puolustaa Roopen vanhaa valtausta. Hämmästys valtaa Roopen, Akun ja ankanpojat: ärhäkkäästi aluetta puolustava onkin iäkäs nainen.

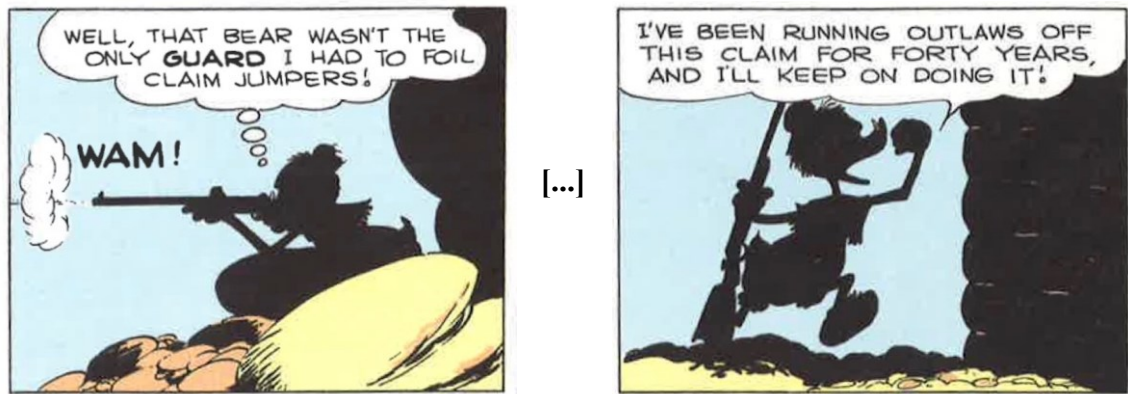
Territoriaalisuus on erittäin mielenkiintoinen ominaisuus Kultussa. Kultu on ottanut alueekseen Roopen vanhan valtauksen, eli astunut maskuliinin alueelle puolustaen sitä ja omaa paikkaansa siellä. Sarjakuvan syntyaikana 1950-luvun alussa repliikit ovat olleet hyvin ironisia. Ironia on tapahtumissa keskeisessä asemassa: vanhan naisen ei oleteta voivan toimia kuten Kultu toimii. Tämä kohtausten rakenne kertoo siitä, että patriarkaattisessa, heteronormatiivisessa sukupuolimatriisissa ei oleteta iäkkään naisen olevan aktiivinen, itsenäinen ja vahva toimija, joka voi asua ja tulla yksin toimeen – omillaan erämaassa itse omaksi nimeämänsä karhun kanssa. Ennakkoluulo ilmentää sitä, miten

sukupuolen performatiivisuus rakentuu suhteessa toisiin: kulttuurilliset odotukset asettavat rajoituksia sille, mitä tietyn biologisen sukupuolen (sex) edustaja voi kulttuurisen sukupuolen (gender) toimijana tai tietyn ikäisenä tehdä. (Kuva 21.)



Kuva 21. Barks 2012, 55. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

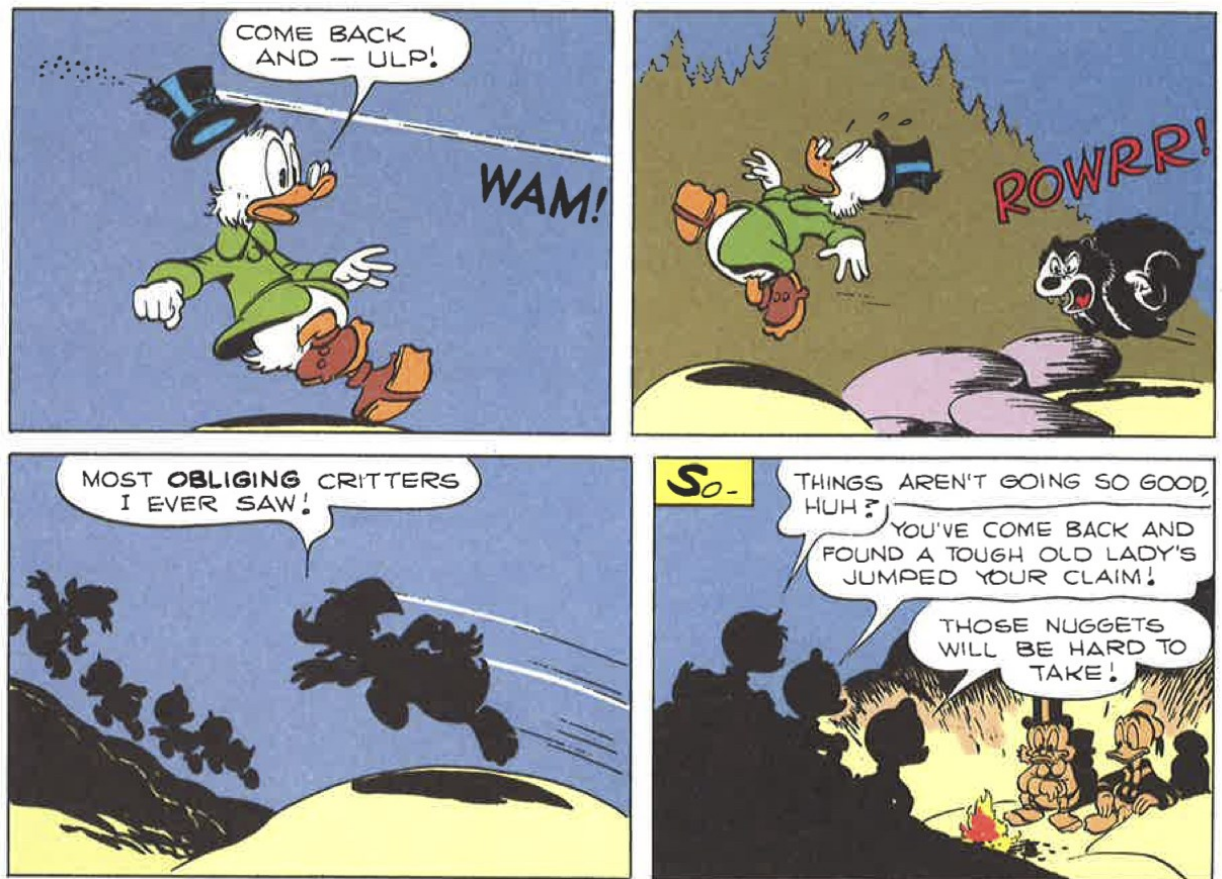
Ikääntyneen Kultun ei odotettu muuttaneen erämaahan ja selviytyvän itsenäisesti valtauksella: tätä mysteeriä korostaa se, että Kultun hahmo on näissä ruuduissa piirretty vain mustaa silhuettia käyttäen: naisen torjuttu, maskuliinisena käsitetty toimijuus kätkeytyy mustaan silhuettiin, mysteeriin ja salaiseen identiteettiin. Taustalla paistava täysikuu korostaa mysteeriä, villeyttä ja salaisia voimia, joiden äärellä maskuliiniset toimijat, Roope, Aku ja ankanpojat, hämmentyvät. (Kuvat 21 ja 22.) Täysikuun valossa tapahtuu myös Akun ja Roopen vauhdikas taistelu Kultun Blackjack-nimisen karhun kanssa (Barks 2012, 54). Kultu on nimennyt karhun nuoruutensa työpaikan, Blackjack Ballroom -saluunan mukaan.



Kuva 22. Barks 2012, 60–61. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

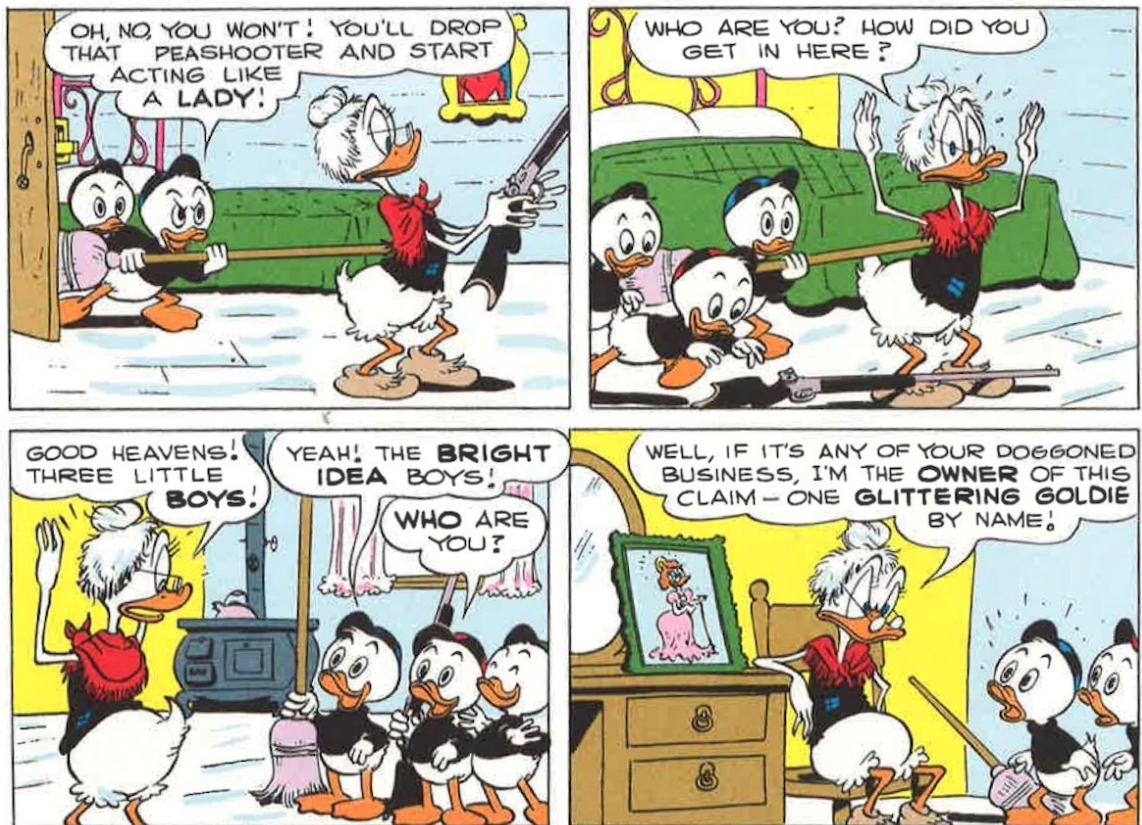
Ennakkoluuloihin perustuva itsenäisyydeltään rajoitetun *femmeperformatiivisuuden diskurssi* on vastakkainen Kultun itse rakentamalle toimijuudelle, jonka nimeän *emansipatorisen performatiivisuuden diskurssiksi*. Roope vastustaa tätä diskurssia kutsumalla Kultun karhua kesyksi (”a **tame** bear”), kultua pieneksi. Roope komentaa Kultua tulemaan näkyväksi ja esiin, tappelemaan Roopen hallitsemien maskuliiniperformatiivien väkivaltaisilla ehdoilla: [...] come back and **fight!**”. Barksin sarjakuvassa Kultun avoin väkivalta (Roopen raapiminen sieppauksen aikana, aseiden käyttö ja karhu vahtikoirana) on itsensä puolustamista, oman edun tavoittelussa käytetty väkivalta kätkeytyä (tyrmäys- tipat). (Kuvat 15, 20 ja 21.)

Kun Kultu on ottanut erämaassa valtauksella oman elämänsä toimijuuden omakseen, toisin sanoen pitää ohjia – aseita – omissa käsissään (kuva 22), hän ottaa tilassa kehollaan toistamalla lausumilla, performatiiveilla omakseen aggressiivista machoperformatiivisuuden diskurssia, mutta muuntaen sen *emansipatorisen performatiivisuuden diskurssiksi*. Valtaa ilmentää aseiden ohella kesytetty, mutta villisti ja uskollisesti omistajansa puolustava Blackjack-karhu, joka Kultun kumppanina on merkki Kultun voimakkaasta, heteronormatiivisen, feminiiniselle sallitun toimijuuden murtumasta kohti avoimempaa ja monipuolisempaa feminiinistä toimijuutta. Näin rakentuu vahvaa toimijuutta ilmentävä sukupuolen performanssi, jossa Kultu kimallus lainaa sukupuolimatriisista maskuliiniseksi oletettuja performatiiveja ottaen ne omiksi selviytymisstrategioikseen rakentaen emansipatorisen performatiivisuuden diskurssia. Aluettaan puolustava Kultu onkin ankanpoikien mielestä ”a tough old lady”, kova, vanha lady. (Kuva 23.)



Kuva 23. Barks 2012, 56. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

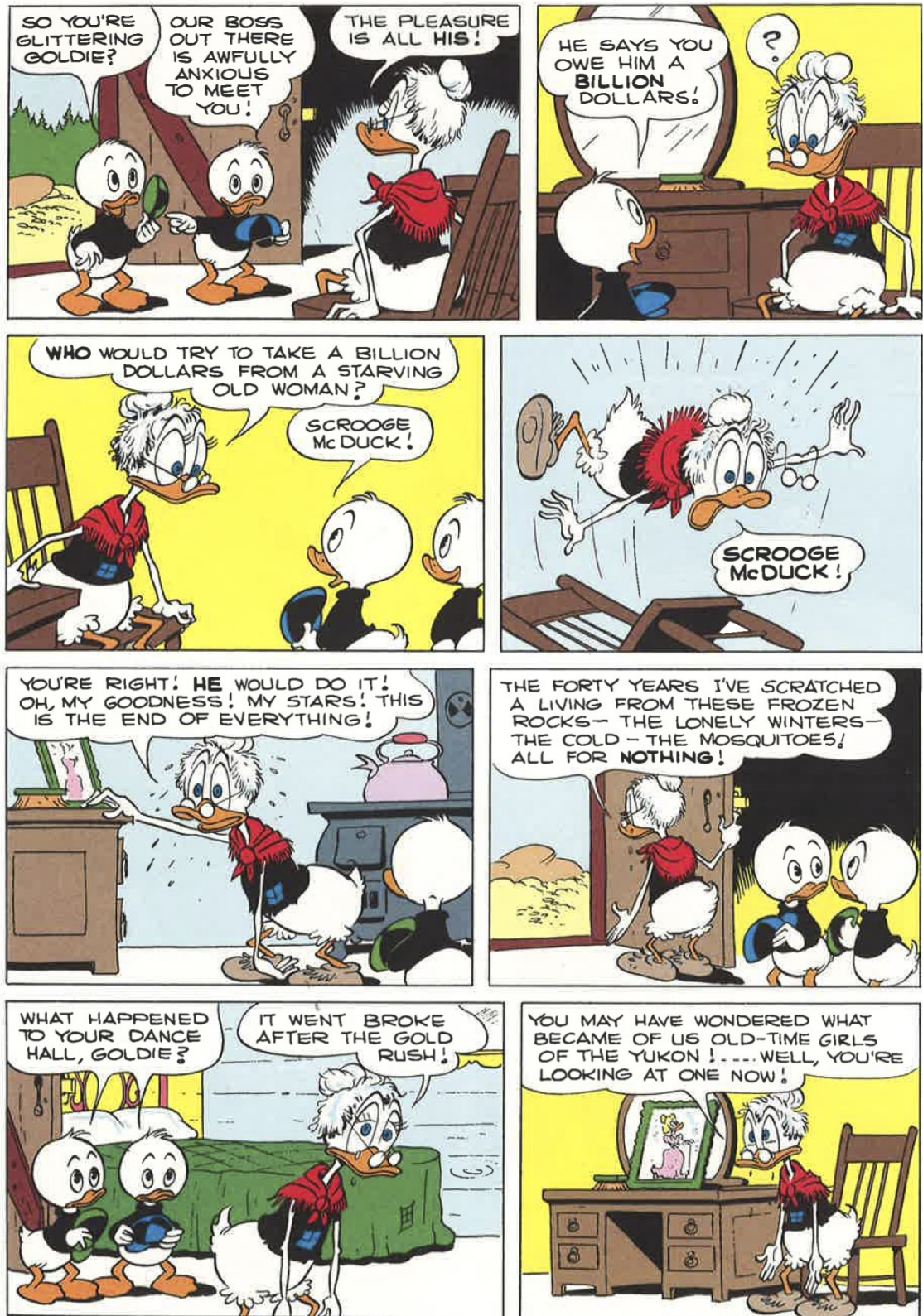
Barksin Kultu representoi aktiivista ja oman tilansa ottanutta toimijaa: hän on valtauksensa omistaja sekä ainoa, oikea, todellinen ja autenttinen itsensä. Kultu Kimallus on ”owner ja [...] one **Glittering Goldie** by name!”, jonka alue ja identiteetti ei ole kenenkään muun asia, kuin Kultun itsensä oma. Kun ankanpojat paljastavat tarinan preesensissä tämän maskuliinisia strategioita käyttävän mustanan silhuettina kuvatun mysteerihahmon identiteetin, Kultua ei enää näytetä mustana silhuettina, vaan hahmo valaistaan kokonaan. Ankanpoikien repliikki ”[...] You’ll drop that peashooter and start acting like a **lady**” ilmentää heteromatriisin odotuksia ja sitä hämmennystä, joka syntyy, kun naisoletettu ei toimi kulttuuristen konventioiden mukaisesti. Kultu joutuu luopumaan aseesta, ja aktiivinen toimijuus kuvainnollisesti ja konkreettisesti tipahtaa vanhan naisen käsistä nuorten poikien pakottamana, kun Kultulta vaaditaan naisellisemmaksi oletettua hienostuneempaa naisen, ladin, käytöstä. Kultu tunnistaa ankanpojat pikkupojiksi, johon nämä vastaavat olevansa ”[...] the **bright idea** boys!”. Tämä kuvastaa nuorten maskuliinisten toimijoiden käsitystä itsestään. Silti Kultu säilyttää ylpeytensä ja omanarvontuntonsa, kun hän korostaa alueen ja oman identiteettinsä omistajuutta. (Kuva 24.)



Kuva 24. Barks 2012, 61. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kultun on surkeana ankanpojille kerrottava, kuinka huonosti länsi naisia kohteli, repliikissä ”[...] what became of us old-time girls of Yukon [...]”. Kultun muuttunutta asemaa kuvastaa pöydällä oleva nuoruuden valokuva, jonka oikealla puolella Kultu istuu ylpeänä, sitten kyönelehtien kämmenet kuulijoihin avoimina kuvailen elämäntilannettaan. Millaiset olivat naisten toimijuuden mahdollisuudet kultaryntäyksen ajan lännessä? Kultun voi tulkita toimineen saluunassa joko kapakkalaulajana, bordellin parittajana tai prostituoituna. (Kuvat 11, 24, 25 ja 26).

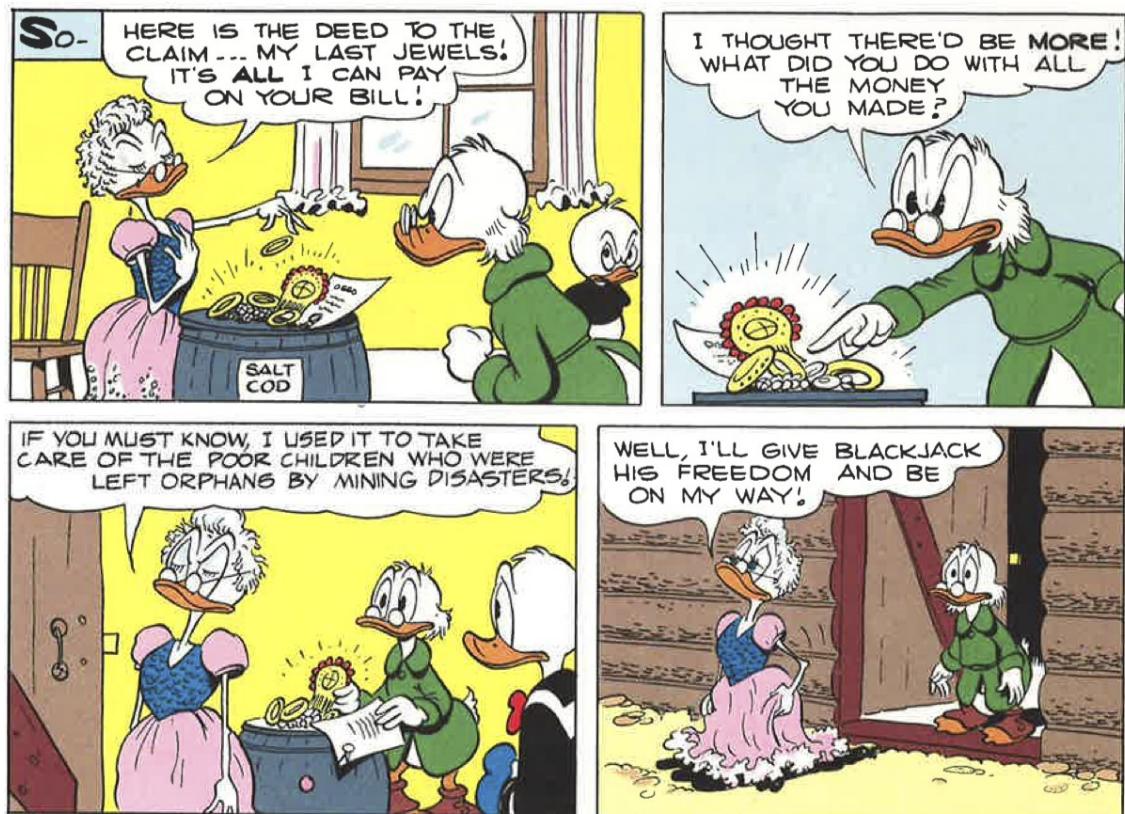
Kuvaava on myös Barksin öljyvärimaalaus Blackjack Ballroom -saluunasta, joka on Kultun hurja työympäristö juopuneine asiakkaineen. Lattioilla on sammuneita asiakkaita ja alkoholipulloja. Kultu on toiminut vaativassa työssä, jonka hän on itse valinnut ja hoitanut kunnialla. Kun kultakuume on laantunut, ovat yrittäjät jääneet ilman asiakkaita. Kultun menneisyys ei kuitenkaan ole kätkeyty. Kultu pitää esillä ylpeänä nuoruutensa valokuvaa, jossa hänen yllään on arvonsa tuntevan artistin asu koruineen. Vaikka yrittäjä on päättynyt, pitää Kultu kiinni omanarvontunnostaan ja ylpeydestään –aivan samoin kuin Roopekin. (Kuvat 11, 24, 25 ja 26).



Kuva 25. Barks 2012, 63. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Markku Kivekkään suomennoksessakin viitataan Kultun työhön substantiivilla ”ilolintu” eli ilotyttö. Kivekkään mukaan se oli rohkeasti sanottu, mutta hän ei voinut jättää sanaa käyttämättä, ”[...] koska ilolintu on lintu, ja linnuista eli ankoistahan tässä puhutaan”. (Kivekäs & Tuliara 2007, 86–87.) Kivekkään tekemän, kahden Kultun avainrep-liikin suomennos kuuluu seuraavasti:

Viisi vuosikymmentä olen elää kituuttanut tässä roudan repimässä maassa, värjöttänyt yksinäisyydessä ankarat talvet, hätyttänyt sääskiparvia ke-säiltoina – ja kaiken kukkuraksi joudun velkavankeuteen. [...] Olette kenties aprikoineet, mitä meistä Yukonin kultakauden ilolinnuista on oikein tullut. No, näette edessänne yhden esimerkin. (Kivekäs & Tuliara 2007, 86.)



Kuva 26. Barks 2012, 66. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Blackjack Ballroom -saluunan omistaja Kultu kertoo myöhemmin Roopelle, Akulle ja ankanpojille, että käyttänyt työllään ansaitsemansa rahat kullankaivajien orvoiksi jääneiden lasten avustamiseen. Sen jälkeen Kultu poistuu mökistä ylväänä ja omanarvontuntonsa säilyttäen. (Kuva 26.) Kultun toimijuus ei siten ole yksin femme fatale -troopin kohtalokasta taipumusta petturuuteen ja ahneuteen, vaan tietoista ja älykästä toimintaa, jolla on tavoite. Naisen toiminnalla on jokin yksilöä suurempi syy, joka motivoi hah-

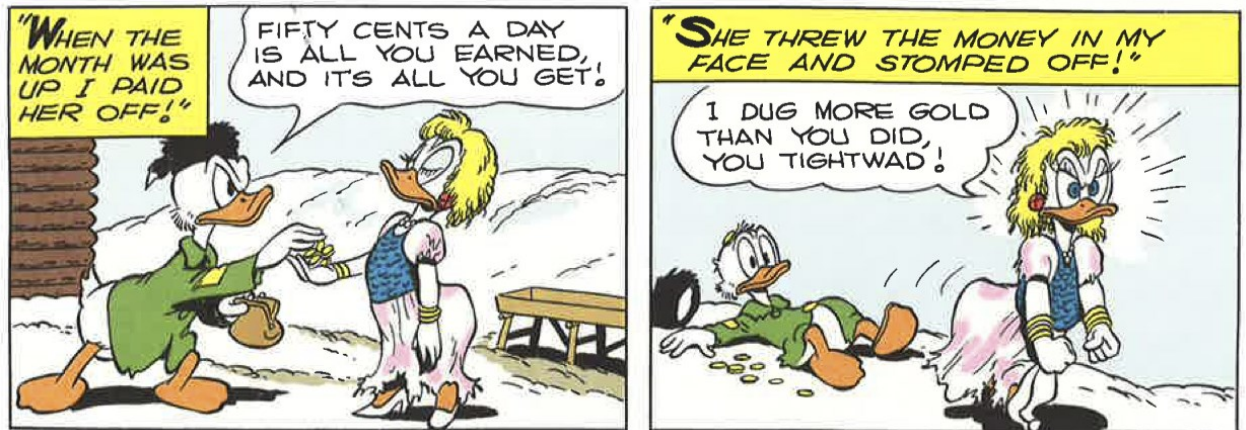
mon teot. Kultun on sopeuduttava vallitsevaan toimintaympäristöön aivan kuten miestenkin. Sen lisäksi Kultu on ajatellut heikompiin ja tehnyt hyväntekeväisyystyötä. Myös Andraen mukaan (2006, 200–205) Barksin kertomasta Kultun tarinasta on luettavissa yksilöä suurempia toiminnan syitä.

Barksin Kultulla on siis altruistisia piirteitä. Kultun kautta voi Andraen (2006, 200–205) mukaan lukea yhteiskuntakritiikkiä, jonka Barks kohdistaa naisten heikkoon asemaan kultaryntäyksen aikana ja sen jälkeen. Andrae kirjoittaa, että Kultu Kimallus on Mummo Ankan lisäksi harvoja vahvoja ja positiivisia naishahmoja Barksin sarjakuvissa. Kultu representoi kultaryntäysmyytin pimeää puolta: kaikki eivät onnistuneet rikastumaan kullankaivuulla kuten Roope, vaan päätyivät köyhyyteen. Kultun tarinan avulla Barks huomauttaa, että vaurastumisen ja rikastumisen myynti ei toteudu kaikille. Andraen luennassa Barksin asetelmassa Kultu feminiinisenä naisena edustaa kultaryntäyksen häviäjiä, ja maskuliininen Roope rosoisia miehiä, jotka ovat yrittäjinä menestyneet. Tämä on Andraen mukaan myös yksi syy, miksi Roopen ja Kultun nuoruuden ajan takaumajakso sensuroitiin. Se, että Roope sieppasi Kultun ilmaiseksi työvoimaksi valtaukselle, näyttää rosot Roopen rakentamassa menestyneen liikemiehen myytissä. Myös Kultu tietää tämän ja siksi hän heittää Roopen antamat lantit itsetietoisesti ja vihaisena Roopen kasvoille. (Kuva 27.)

Neljäkymmenen vuoden ajan Kultu Kimallus on selviytynyt yksin valtauksella ja saanut elantonsa louhimalla jäistä maata (kuva 25). Kultu on yksinäisyydessään hyödyntänyt periksiantamattomasti valtausaluetta selviytyen ja saaden käyttöönsä vahvoja voimia ja valtaa, joita naisella ei oletettu olevan. Näitä voimia ja vallan merkkejä edustavat esimerkiksi Kultun Blackjack-karhu ja aseenkäyttö. Karhun nimi viittaa tanssisalunaan, jossa Kultu nuorena työskenteli. Näin ollen työ ja sen tuoma itsenäisyyden voima edustavat karhussa ja Blackjack-saluunassa. Barksin Kultu ei jäänyt avuttomaksi kaupungissa eikä erämaassa, vaan on tehnyt omia päätöksiään, menestynyt, selviytynyt ja pärjännyt. Kultun yrittäjäys on seikka, joka sekä Barksilla että Rosalla on luettavissa Kultun emansipaatiota rakentavana tekijänä. Siksi seuraavaksi analysoin aineistossa esille nousevia työn kuvia, joista ilmenevät jälleen viitteet Kultun Kimalluksen vahvaan omanarvontuntoon, sinnikkyYTEEN ja periksiantamattomuuteen sekä mahdolliseen prostituutioon haastavana työnä, joka turvaa elannon.

4.3 Tasapainoilua performanssien pyörteissä – kuvia työstä

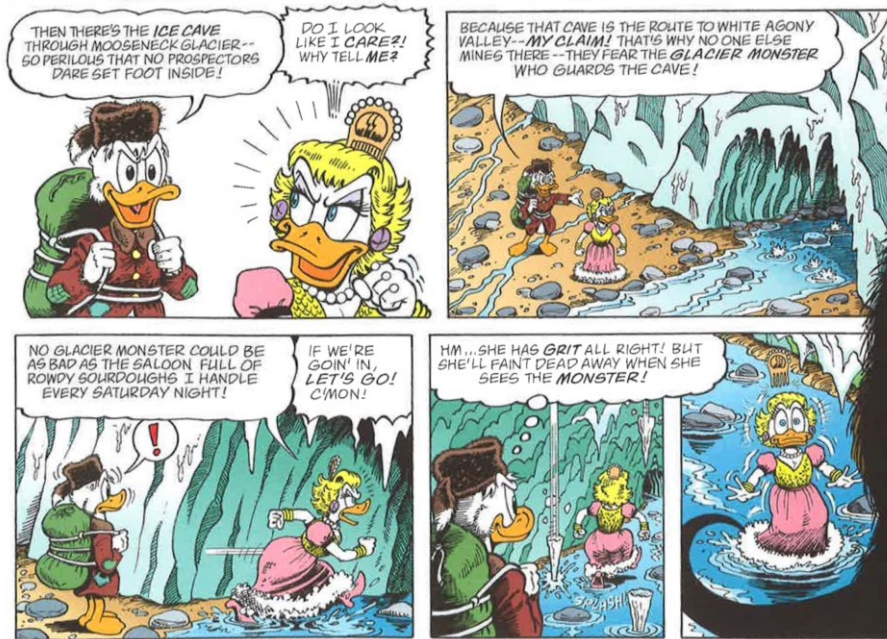
Emansipatorisen diskurssin rakentuminen tulee Barksin sarjakuvassa esiin Kultun territoriaalisten, omaan aluettaan puolustavan toimijan väkivallan performanssien lisäksi työn kuvien osalta. Kultu on esimerkiksi kaivaukselle kaapattuna tehnyt omin voimin tehnyt enemmän työtä kuin Roope: ”I dug more gold than you did [...]”. (Kuva 27.)



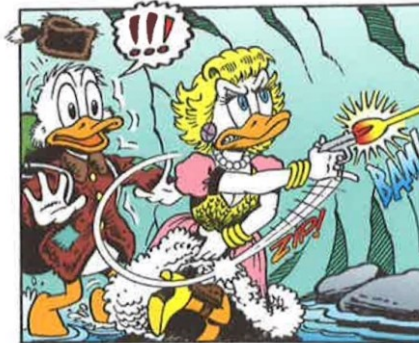
Kuva 27. Barks 2012, 51. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kultun viihdetyö Blackjack Ballroom -saluunassa ei ole ollut kevyempää tai helpompaa kuin kullankaivajien työ jäisillä kentillä. Tämän voi tulkita Don Rosan (2018, 141–171) *The Prisoner of White Agony Creek* -sarjakuvatarinasta. Don Rosa viittaa Kultun työhön Blackjack Ballroomissa, kun Kultu muistelee silmäkulmiaan kurtistaen ruotsalaisia, karvaisia asiakkaita Malmöstä samalla aseensa piipun savuun puhaltamalla nokka supussa – ele on repliikkiin yhdistettynä jopa seksuaalisia konnotaatioita sisältävä. Tämä Kultu ei näyttäydy työstä tietämättömänä, naiivina, lapsenkaltaisena eikä femme fataleena. Näissä kuvissa astuessaan pelotta jääluolaan ja ampuessaan mammutin fossiilia Kultu on monenlaisia tilanteita kokenut, ripeä, itsepuolustukseen varautunut ja rohkea – toisin kuin Roope olettaa. Kultu toimii kuin ehta cowboy, joka hoitaa vastuunsa ja työn kuin työn ja asiakkaan kuin asiakkaan ylpeästi, pelotta. (Kuva 28.)

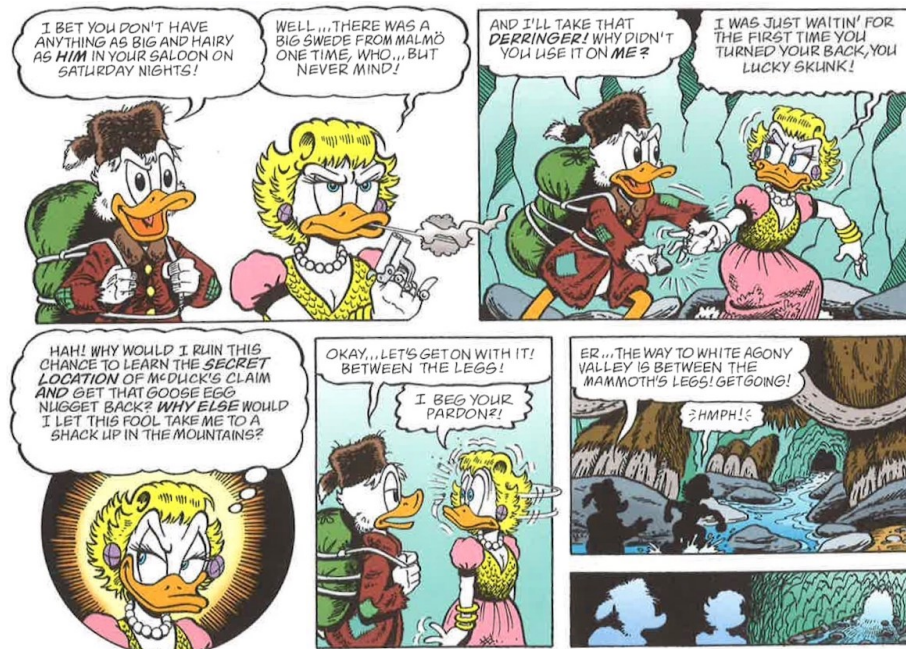
Tässä kohtauksessa Rosan Kultu murtaa toimijuuden rajoja ja säänneltyä sukupuolen merkityksenmuodostuksen toistoprosessia: Kultu toistaa kumouksellisesti performatiivin, joka on yleensä varattu western-genren aseellisten kaksintaistelujen machoilille: Kultun huomattavan nopea aseensa veto nilkkakotelosta helmojen alta ja Derringer-käsiaseen laukaiseminen ilman epäröintiä hämmästyttävät Roopea. (Kuva 28.)



[...]



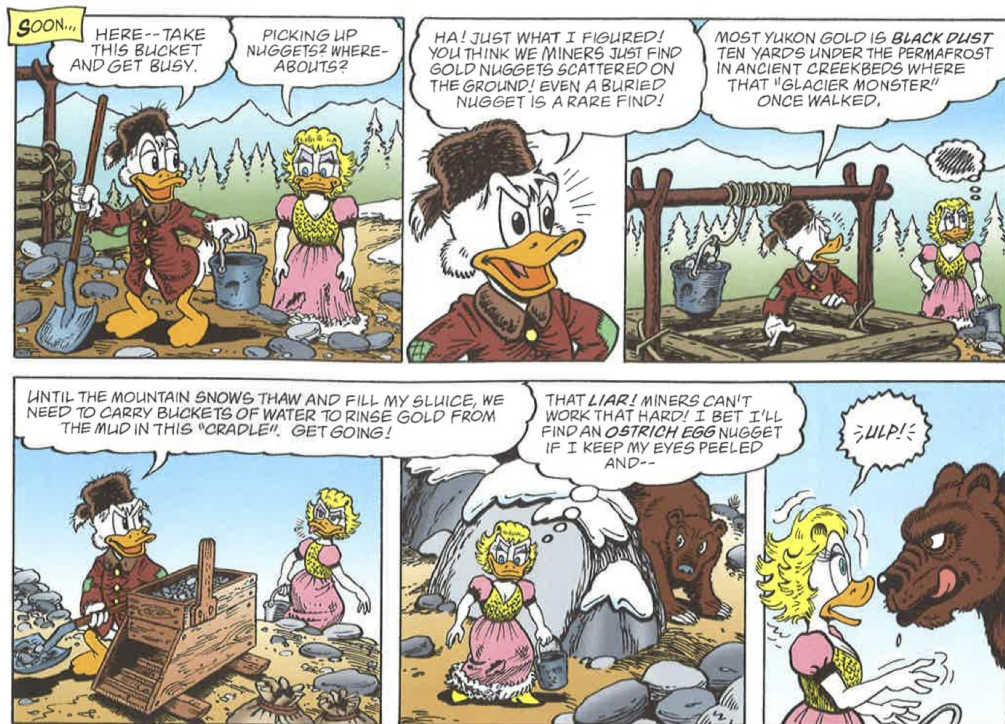
[...]



Kuva 28. Rosa 2018, 144–145. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Roope riisuu tämän vallan Kultulta ja ottaa aseensa haltuunsa: jälleen näemme, miten maskuliininen toimija takavarikoi aseensa feminiiniseltä hahmolta (kuvat 24 ja 28). Tilanteen jälkeen Rosa viittaa prostituutioon: Roopen repliikki ”Okay... Let’s get on with it! Between the legs!” herättää kysymyksiä siitä, mitä Kultun voi olettaa olevan valmis työssään tekemään. Kultu tyrmistyy Roopen ehdotuksesta: ”I beg Your bardon?!”. (Kuva 28.)

Barksilla Kultu on ainakin menestynyt laulaja, joka käyttää lisätienestinsä saamiseen myös kyseenalaisia keinoja kuten tyrmäystippoja. Hahmojen kovat ja epärehelliset keinot selviytyä ovat sekä Barksin että Rosan kerronnassa yleisiä kultaryntäyksen aikana. On mielenkiintoista, kuinka kuvakieli ja kerronta virittävät tulkitsemaan, että Kultulla on salaisia aseita helmoissaan (kuva 28). Sääntömääräytyneissä patriarkaattisissa diskursseissa naisella pelätään olevan salattuja voimia sukupuolisuuden alueella – helmojen alla. Rosan kerronnassa jännite tuodaan esiin ”jalkojen väliin” menemistä koskevalla komiikalla, joka paljastaa ironisesti, että säännellyn toistoprosessin nimissä naisen paikka on maskuliinisen – tai tässä tapauksessa mammutin tai Roopen – jalkojen välissä. Tämä vallan asetelma toistuu, kun Roope opettaa Kultulle työntekoa (Kuva 29.)



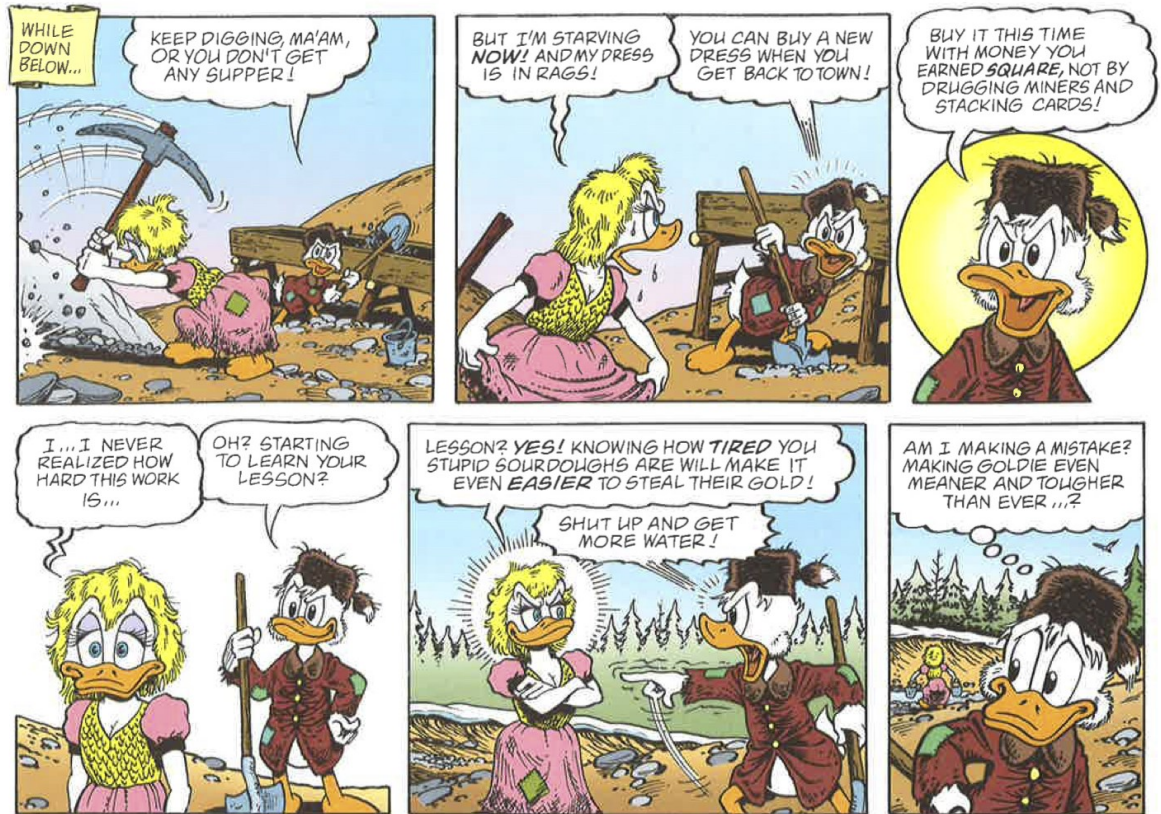
Kuva 29. Rosa 2018, 149. ©Disney Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Rosa jatkaa Barksin kerronnassa ilmenevän sukupuolittuneen valta-asetelman käsittelyä korostaen entisestään jännitteitä Kultun ja Roopen välillä. Rosa tuo kerrontaan mukaan lisää seksuaalisuuteen viittaavia vihjeitä ja metaforia sekä kuvallisessa että tekstatussa kerronnassa. Rosan kerronnassa Kultu on tietämätön siitä, millaista kullankaivajan työ on. Kultu kiukuttelee sieppaajaansa kohtaa kuin lapsi kieltä näyttäessään (kuva 29).

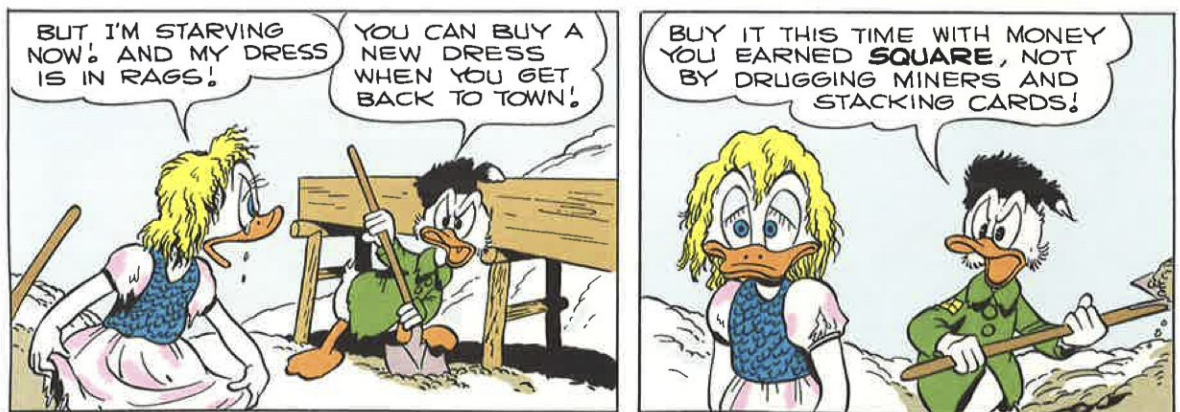
Rosa näyttää Kultun ajatukset, mutta Barks sen sijaan ei paljasta, mitä Kultu Roopen holhoavasta ja opettavasta toiminnasta ajattelee. (kuvat 30 ja 31). Naiivi lapsinainen -trooppi vaihtuu Rosalla Kultun vaarallisena naisena esittävään femme fatale -trooppiin, kun trooppia rakennetaan Roopen korttihuijari ja tyrmäystippa -huomautuksella sekä Kultun kyynisellä vastauksella huomautukseen (kuvat 29 ja 30). Barksin Kultu sen sijaan muuttuu ja kehittyy oletetusta femme fatalesta filantroopiksi ja on asemastaan tietoinen toimija, jonka toiminnalla on muitakin syitä kuin pelkkä itsekkyyys. (kuva 26).

Rosan Kultu on ristiriitainen hahmo: vaikka Rosalla ajatuskuplissa ilmaistut Kultun ajatukset näyttävät hänen tietämättömyytensä kullankaivamisen haasteista, on Kultu Rosan kuvissa myös päämäärätietoinen, älykäs ja laskelmoiva kuten Barksillakin. Kun Rosan Roope luennoi holhoojamaisesti Kultulle kullankaivuusta, Kultun ajatuskuplissa näkyy mustien viivojen muodostama diagonaali pilvi (kuva 29). Tämä kuva ilmaisee Rosalla hahmojen turhautumista, suuttumusta tai heidän ajatustensa sensurointia.

Vaikka Rosan Roope–Kultu-vastakkainasettelussa ja rehellisen työn ja maskuliinisen holhouksen ja kasvatuksen kuvissa Kultun vastarinta ja emansipatorisen performatiivisuuden diskurssi asetetaan Roopen kasvattavan, patronaalisen otteen rakentamien maskuliinisten performatiivien rinnalla lapsenomaiseksi, tietämättömäksi, laskelmoivaksi ja avuttomaksi, voi todeta, että kuvat voi lukea myös toisin. Kultu käyttää tietoisesti sukupuoliperformatiiveja ajaakseen omaa etuaan, eikä vastaanota Roopen kasvatusta ja opetusta vastaan kritiikittä. Kultu ei siis ole naiivi, vaikka Rosan hahmona ilmentääkin tietämättömyyttä ja epäilee Roopen valehtelevan työn raskaudesta. Kuten kullankaivajille, myös Kultulle on erittäin tärkeää ja merkityksellistä suunnitella omaa selviytymistään ja tulevaisuuttaan. Siksi hahmon on tehtävä omia suunnitelmia, joita Roope arvioi epärehellisiksi ja pelkää tekevänsä Kultusta entistä ilkeämmän ja kovemman. Pelkääkö Roope, että työtä koskevan tiedon opettaminen naiselle on vaarallista? (Kuvat 29 ja 30.)



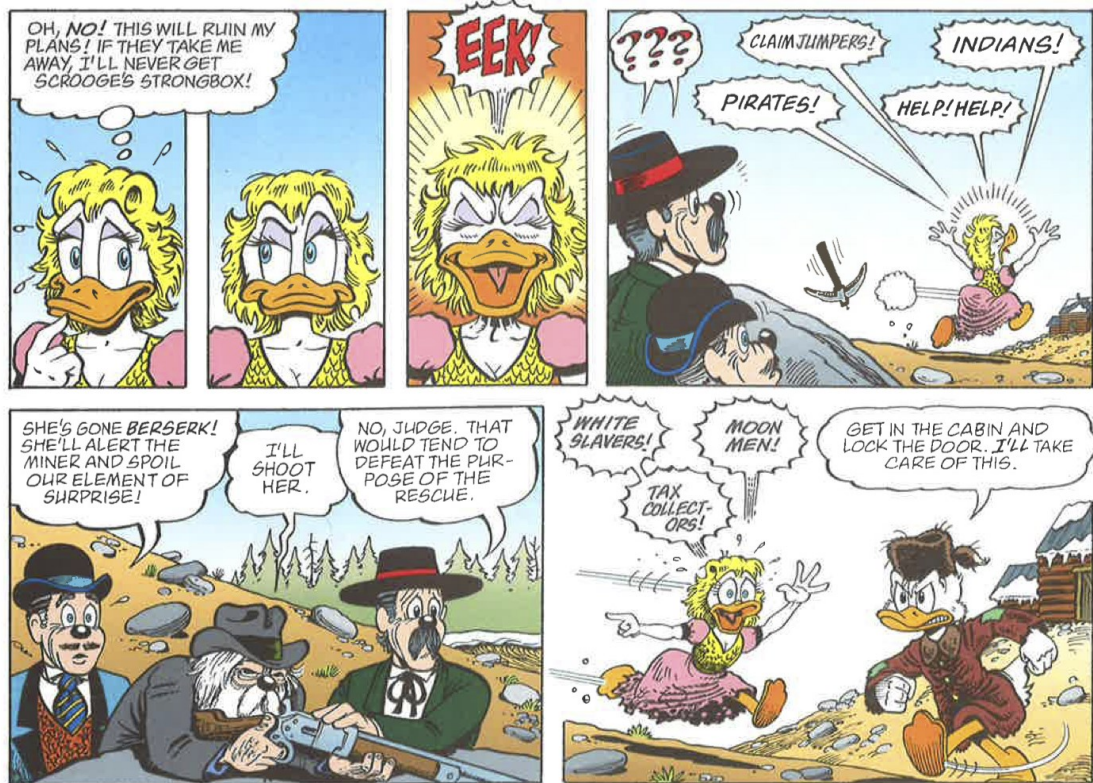
Kuva 30. Rosa 2018, 154. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.



Kuva 31. Barks 2012, 51. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kultu käyttää tietoisesti edukseen feminiinisiä, kulttuurin vahvistamia performatiiveja esimerkiksi silloin, kun valtaukselle tulee kutsumattomia tunkeutujia: Rosan tarinassa koomiset sankarit ovat seikkailulla pelastamassa siepattua neitoa ja Kultu esittää päämäärätietoisesti ja tavoitteellisesti maskuliinista pelastajaa tarvitsevan, säikähtäneen feminiiniseksi oletetun performanssin (kuva 32). Roope harppoo kuin cowboy-sankari

ratkaisemaan tilannetta. Tarinan nopeatempoinen toiminta jatkuu jännitysnäytelmänä Roopen toimiessa aktiivisena pelastajana. Vauhdikkaiden tapahtumien jälkeen Kultu hyvittelee tajuttomuudesta havahtunutta Roopea ehtoisan emännän elein. Käytössä on nälkäistä miestä ruokkiva symbolinen emo, äiti-performatiivi. (Rosa 2018, 151, 155, 166. Kuvat 32 ja 33.)



Kuva 32. Rosa 2018, 155. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Huomionarvoista on, että Rosan Kultu käyttää tietoisesti valiten samoja neito pulassa -performatiiveja tarinoissaan *Hearts of the Yukon* (Rosa 2016, 133–156) ja *The Dream of a Lifetime* (Rosa 2018, 9–33). Näitä performatiiveja analysoin luvussa 5.



Kuva 33. Rosa 2018, 168. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Kuvasiteerauksista (kuvat 9, 10 ja 11) voi lukea, kuinka Rosa on toisintanut Barksin Blackjack Ballroom -saluunan miljöötä. Rosan miljöö on Kultu Kimalluksen hotelliksi restauroima, ehjä, siisti ja uudistettu toiminnan keskus – historiallinen rakennus, jonka Kultu on pelastanut purkamiselta. Barksin miljöönä Blackjack Ballroom sijoittuu kerroksen aikalinjalla varhempisiin tapahtumiin. Saluuna on hylätty ja ränsistynyt, villejä aikoja symboloivat lasipullo ja seinään isketty tikari ovat pysähtynyttä aikaa kuvaavien hämähäkinseittien sitomat, rikkonaiset piirrosviivat kuvaavat romahtamaisillaan olevaa porrastasannetta (kuva 10, vrt. kuva 11). Rosa näyttää, kuinka Kultun käsissä miljöö on

siivottu, korjattu ja otettu uudelleen käyttöön. Ympäristöä kuvaavat horisontaaliset piirrosviivat ovat korostetun suoria ja eheitä, värit kirkkaita ja lattialla on pehmoinen matto (kuva 9). Kuvan miljöö näyttää viihtyisältä hotellin aamiaissalilta. Tämä visuaalinen eronteko edustuu Barksin ja Rosan kuvien vertailussa siten, että se kuvaa Kultun toimijuudessa aktiivisuutta, omatoimisuutta, kekseliäisyyttä ja yritteliäisyyttä. Kultu on luonut ja perustanut toiminnan keskuksen.

Vaikka Barksin ja Rosan (kuvat 7, 8, 35 ja 56) kerronnasta voimme päätellä yritystoiminnan mahdollistaneen rahoituksen tulleen välillisesti Roopelta, Kultun toiminta viestii itsenäisyydestä. Idea hotellista on Kultun oma ja hänen itsensä toteuttama, ja hän on tehnyt työtä ideoidensa eteen. (Barks 2012, 67–68, Rosa 2014, 132, kuva 56.) Näitä työn ja yritteliäisyyden kuvia tulkitessa voi todeta, että Kultu päämäärätietoisesti ja emansipatorisesti suunnittelee, ennakoi ja tavoittelee onnistumisia. Hahmo tekee omia päätöksiä, vaativaa ja rankkaa työtä, näkee vaivaa ja menestyy sekä selviytyy – aivan samoin kuten Roopen representoimat kullankaivajatkin.

5 KULTU KIMALLUKSEN JA ROOPE ANKAN AMBIVALENTTI SUHDE

Kuvissa 30 ja 31 olevista Barksin ruudusta ja Rosan sarjakuvaruututoisinnosta voimme lukea, kuinka Barksin ja Rosan Kultu-hahmo on visuaalisesti erilainen eri tekijöillä. Rosan Kultu on muodoiltaan naisellisempi kuin lattarintainen Barksin Kultu. Barksin Kultu näyttää kyönelehtivän, Rosan Kultu puolestaan vuodattaa vihasena hikipisaroita. Kun Roope puhuu työn rehellisyydestä, Rosan Roope on tiivistetty lähikuvaan ja hänen päänsä takana on tehoste, josta muodostuu Roopen pään ympärille sädekehämäinen keltainen ympyrä. Myös Kultulla on vastaavanlainen, hahmoa ja hahmon ilmaisua tai ajatuksia korostava tehosteympyrä taustallaan kuvassa 28. Kultun pään takana on loisteliäs, sädekehän kaltainen aurinko säteineen. Näillä tehosteilla Rosa korostaa hahmojen ajatuksia ja intentioita. Samanlainen loisteliäs aura tai vaatimattomammat viivat ajatusten ja tunteiden sädekehää luomassa ovat käytössä myös Barksilla. (Kuvat 14, 15 ja 27.) Nämä tehosteet luovat intensiteettiä ja alleviivaavat hahmojen välistä kiihkeää vuorovaikutusta, ajattelua ja repliikkien voimakkuutta. Kun Rosan Roope ja Kultu riitelevät, on molempien hahmojen kasvojen ympärillä tehostekehä (kuva 17). Seuraavaksi käsitelen, miten Kultun emansipaatio ilmenee hahmojen välisessä suhteessa.

5.1 Lähentymiset ja etääntymiset

On mielenkiintoista, kuinka sekä Rosan että Barksin Roopen maskuliinisuutta kuvaavat visuaaliset performatiivit (lausuma) ja niiden rakentama performatiivisuus (jatkuva diskursiivinen toisto) turvautuvat tunnekuohujen kohdalla aggressioon (kuvat 33 ja 34). Kuten Neale (1983) kirjoittaa maskuliinisuuden spektaakkelinomaisuudesta, siitä, että miehisen katseen (male gaze) kiintymystä ja halua on torjuttava spektaakkelinomaisella aggressiolla, myös Barksin ja Rosan kuvissa torjutaan Roopen aggression performatiiveilla feminiinisenä tulkittavissa olevaa tunnetta, emotiota. Myös Andraen (2006, 19–21) mukaan Barksin satiiriset ja parodiset tarinat dekonstruoivat sankarillisuuden mediakuvia. Andrae kirjoittaa Barks ennakoineen postmodernismia ja ekokriittisyyttä tarkastellessaan kehittyvän läntisen maailman teknologiakeskeisyyttä, teollistumista ja kapitalismin leviämistä kolmannen maailman kulttuureihin. Kritiikkiin kuuluvat myös Barksin patriarkaatista aikansa kuvina tekemät sarjakuvatutkielmat, jotka käsittelevät miehisenä pidetylle toimijalle vahingollisina tulkittuja tapahtumia: vallan siirtymistä

miehiltä naisille, maskuliinista kontrollin menettämisen pelkoa ja kastration pelkoa. Barksin sarjakuvissa naisia kohdatessaan painajaismaisiin tilanteisiin joutuvat, sirpaloituneet mieshahmot paljastavat, kuinka perinteinen maskuliinisuus ja miehisenä käsitetty identiteetti ovat kriisissä. Subjekti on kykenemätön muodostamaan koherenttia ja tyydyttävää maskuliinista identiteettiä patriarkaan määritlemien ehtojen puitteissa.



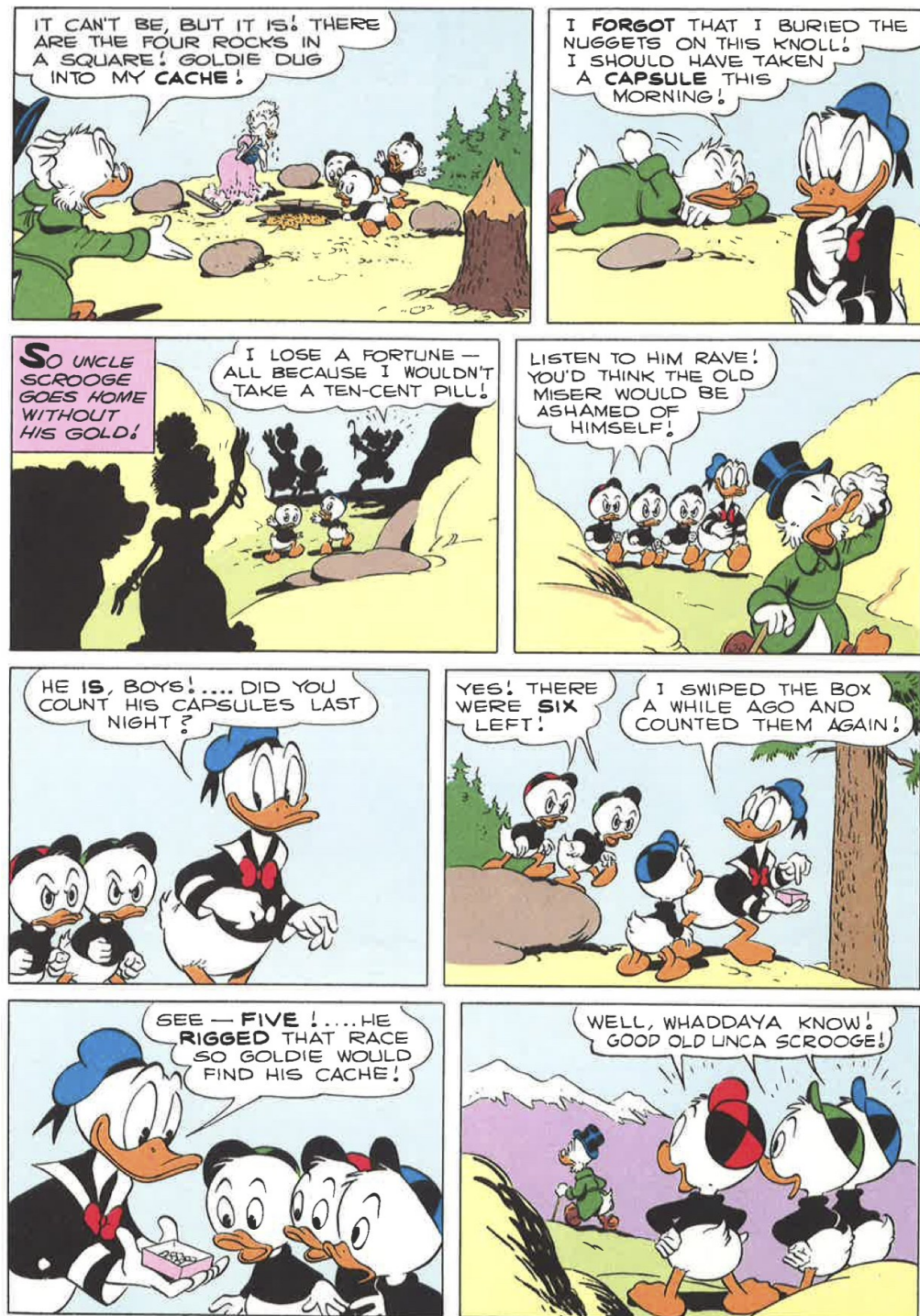
Kuva 34. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Barksilla Roopen kertojäänen kuvailema takauma, fantastisiin ulottuvuuksiin paisuva baaritappelumuisto, jossa Roope nujertaa yksin saluunallisen jengiä, kuvaa maskuliinisen identiteetin kaikkivoipaisuus ja suuruuskuvitelmaa. Roope saattaa olla epäluotettava kertoja ja liioitella tapahtumia niistä Akulle ja ankanpojille kertoessaan. Joukkotappelu on kohosteinen kuva, jossa väkivallan performatiivi huipentuu äärimmilleen. Roopen muistoissa aggression valta ulottuu kaikkien Roopea vastaan asettuneiden hahmojen ylle, eikä edes Kultu vastarinnastaan huolimatta nujerra Roopen valtaa. Roope vaatii varastetun kullan vuoksi velkakirjan sillä uhalla, että muutoin hän tuhoaa Kultun yrityksen. Tämä sensuroiduksi päätynyt sivu ei ole ainoa rituaalisen väkivallan ilmentymä Barksin tarinassa *Back to the Klondike*. Väkipalsta rituaalistuu juuri siksi, että se on toistuvaa ja kohosteista. Maskuliinisissa sukupuoliperformatiiveissa Roopen raivokohtauksista muodostuu ainoa keino ratkaista ristiriita tai peittää pehmeiden tunteiden ilmaisu, jota ei voi viedä pidemmälle. Rituaalistuvan väkivallan oppositiossa ovat kaiho ja ikävä, joita podetaan salaa ja yksin. Torjuttu ikävä purkautuu rituaalistuvina väkivallan kuvina. (Kuva 34.)

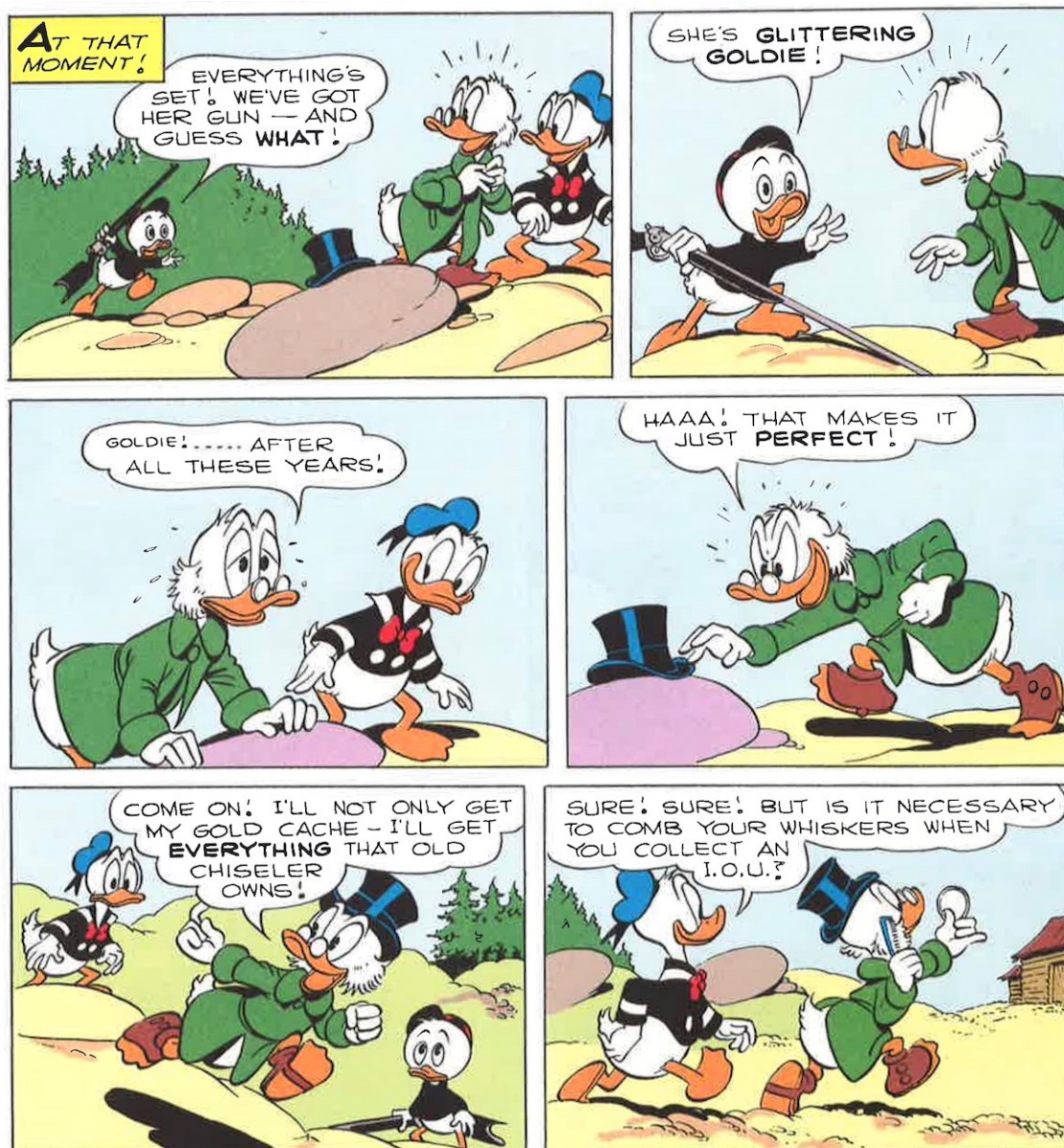
Roopen kaiho, kaipaus ja rakkaus, jotka sekä Rosalla että Barksilla tulevat esiin muistoissa ja ujoina eleinä sekä, kuvaavat tätä maskuliinisen subjektin ja patriarkatin kriisiytyvää ja sirpaleista identiteetin muodostusta. Roopen hahmon on rakennettava omaa identiteettiään siten, että maskuliiniselle hahmolle sallittua ovat pehmeiden ja rakkauden sijaan vain liiketoimet, työnteko, vaurastuminen ja aggressiot. Lähentymisiä on torjuttava etäännyttämällä tunteiden kohde. Barksin Roope-hahmo ilmentää näitä muistinmenetyksen kautta. Muistinmenetyks tarjoa alibin ja naamion kiintymyksen tunteille. Kun rahavaikeuksiin ajautunut Kultu avoimesti itkee helpotuksesta löydettyään Roopen kätkemät kultahiput neljän kiven keskeltä, väittää Roope unohtaneensa kätkön sijainnin, jonne opasti Kultun maata kaivamaan. (Kuvat 13 ja 35.)

Roope hakkaa maata nyrkein esittäen epätoivoista ja väittää unohtaneensa ottaa muistinmenetystä hoitavat lääkkeet. Aku tunnistaa, että Roope piilottelee tunteitaan ja perustelee käytöksensä teeskennellyllä muistinmenetyksellä. Roopen hahmon on naamioitava Kultulle antamansa apu maskuliinisen vallan hallussa pitämiseksi. Jotta hahmon tunteeton identiteetti pysyisi ennallaan, on sen torjuttava ja kätkevä todelliset tunteensa ja niitä koskevat vaikuttimet. Näin on käynyt jo matkalla Yukoniin: Aku toteaa hetken

jopa luullensa Roopea tuntevaksi ihmiseksi, kun Roope on ikävöinyt Kultua. Barksin kuvat paljastavat, kuinka vähän maskuliinisella toimijalla on patriarkaatissa tilaa herkillle tunteille ja auttamiselle. Ankanpojat kehuvat Roopea Roopen selän takana sallien hahmon pitää yllä maskuliinisen toimijan roolia: näin hahmon patriarkaalinen kunnia ja asema säilyvät. Hahmon on kerta toisensa jälkeen torjuttava läheisyys ja pidettävä yllä etäisyyden illuusiota feminiiniseen toimijaan ja rakkauteen. (Kuvat 19 ja 35.)



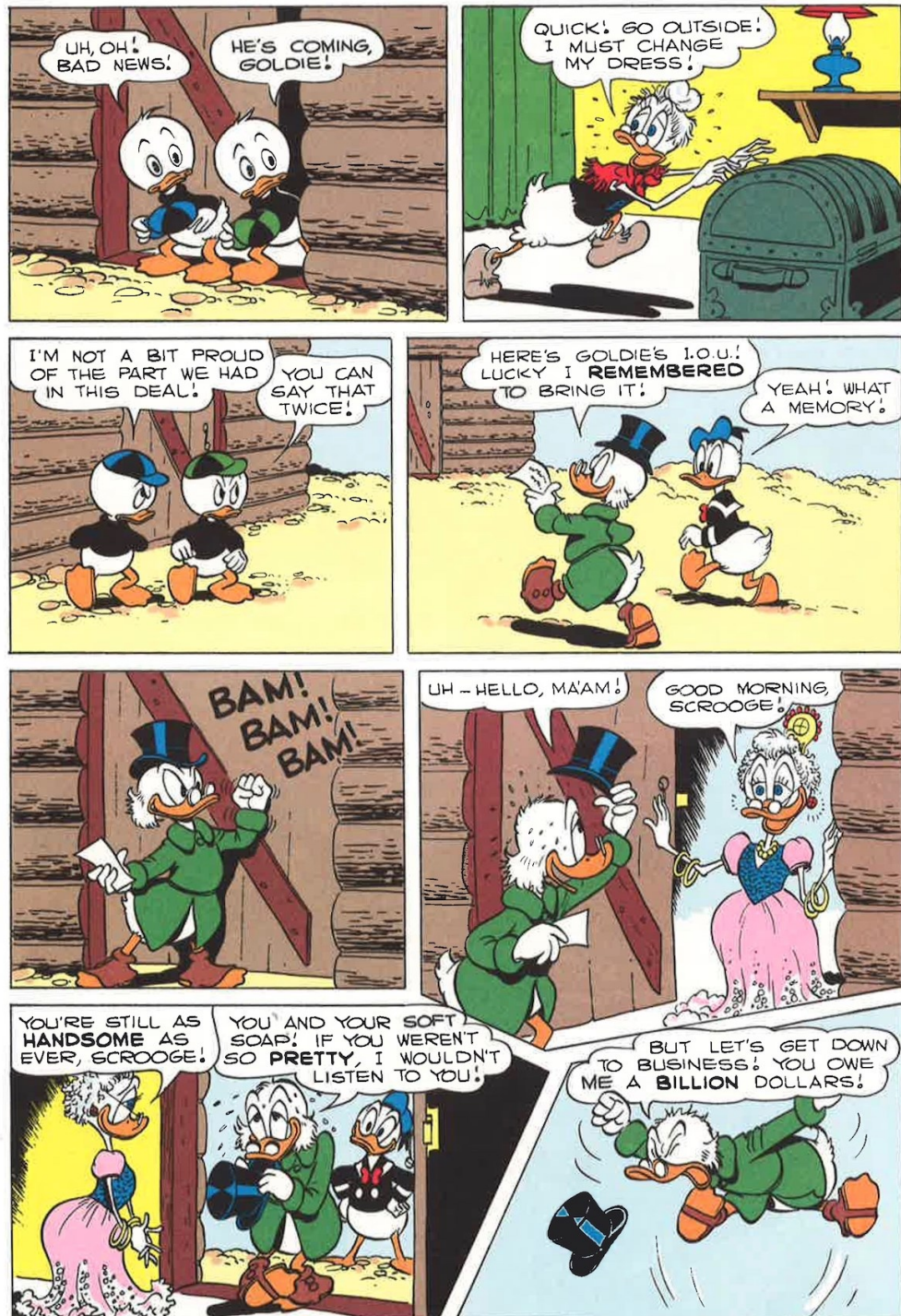
Kuva 35. Barks 2012, 68. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.



Kuva 36. Barks 2012, 64. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Kun Barksin tarinassa valtausta puolustanut Kultu on riisuttu aseista, rientää Roope taapaamaan Kultua. Hahmojen itsensä ehostaminen korostaa, kuinka suuri merkitys sukupuolta ilmentävillä performatiiveilla on toiminnassa. Ennen Kultun kohtaamista Roope kampa poskipartansa ja Aku kysyy, onko parran kampaaminen tarpeen silloin, kun mennään perimään velkoja (kuva 36). Samoin Kultu kiirehtii vaihtamaan asua, kun hän kuulee, että Roope on valtauksella olevaan mökkiin, jossa Kultu on asunut (kuva 37). Pukeutuminen ja poskiparran kampaaminen ovat pintaan liimattua performatiivisuutta. Kultun ristiinpukeutuminen korostaa toimijuuden muutoksia. Silloin, kun Kultu puolustaa valtausta, Kultulla on yllään käytännölliset vaatteet, lyhythelmainen paita ja mokka-

siinit, jotka mahdollistavat sujuvan toiminnan asean kanssa, hiiviskelyn ja tarkka-ampujana toimimisen (kuvat 21, 22 ja 23). Kun Kultu valmistautuu Roopen kohtaamiseen, hän käyttää tietoisesti feminiinisiksi tulkittavissa olevia performatiiveja vaihtaessaan yksinkertaisten konventionaalisen tulkinnan mukaan maskuliinisten vaatteiden tilalle pitkähelmaisen, koristeellisen mekon ja laittaessaan ylleen myös kimaltavia koruja, jotka normatiivisesti merkitsevät naisoletettua toimijaa. (Kuva 37.)



Kuva 37. Barks 2012, 65. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Barksin kuvaamaa hahmojen lähentymisen ja kerronnan huippukohtaa, Roopen ja Kultun kohtaamista, voi pitää maskuliinisten ja feminiinisten performatiivien rakentamien jännitteiden risteyksenä ja merkitystiivistymänä. Roopeen tiivistyy maskuliininen performatiivi, kun hän koputtaa rinta rottingilla mökin oveen. Kultun feminiininen performatiivisuus on huipussaan, kun hahmo avaa oven hehkeänä ja kimaltelevana. Kohtaamisen jännite käy ilmi sekä visuaalisesta että sanallisesta ilmaisusta. Samoja piirteitä voi löytää Barksin *Busines Long Overdue* (1975) öljyvärimaalauksesta, jossa hahmojen herkäät ilmeet korostuvat. (Kuvat 1 ja 37.)

Sekä femme- että machoperformanssin diskurssi ovat löydettävissä Roopen ja Kultun jännitteisessä kohtaamisessa (kuvat 1 ja 37). Ennen kuin Kultu voi avata mökin oven Roopelle, on hänen pukeuduttava mitä pikimmin nuoruusaikojensa vaatteisiin. Tämä vaatteilla tapahtuva toimijuuden säätely muistuttaa ristiinpukeutumista (cross-dressing), joka korostaa sukupuolen performatiivisuutta. Ristiinpukeutumisella ilmennetään muutosta Kultun toimijuudessa. Kun Kultu taistelee alueensa puolesta, on hänen yllään vaatimattomampi asukokonaisuus. Hänellä on tällöin paremmat toimintamahdollisuudet, kun hän liikkuu Blackjack-karhun kanssa maastossa asetta taitavasti käyttäen. Kultu vaihtaa yllleen saluunaesityksestä tutun juhlamekkonsa, korunsa ja korjaa kampauksensa – femme fatalen tunnusmerkistön. Näin Kultun hahmo voi avata Roopelle mökin oven toimien näitä femmeperformanssin rakentavia performatiiveja tietoisesti käyttäen. Motiivina on ilmentää hänen toimijuutensa matriisissa oletettua rajoittuneisuutta: kenties Roope on suopeampi, kun Kultu ottaa käyttöönsä konventionaalisempia, sukupuolimatriisissa odotettavissa olevia performatiiveja? Mielenkiintoista on myös se, että Roopen on kohennettava ulkonäköään ennen kohtaamista. (Kuvat 36 ja 37.)

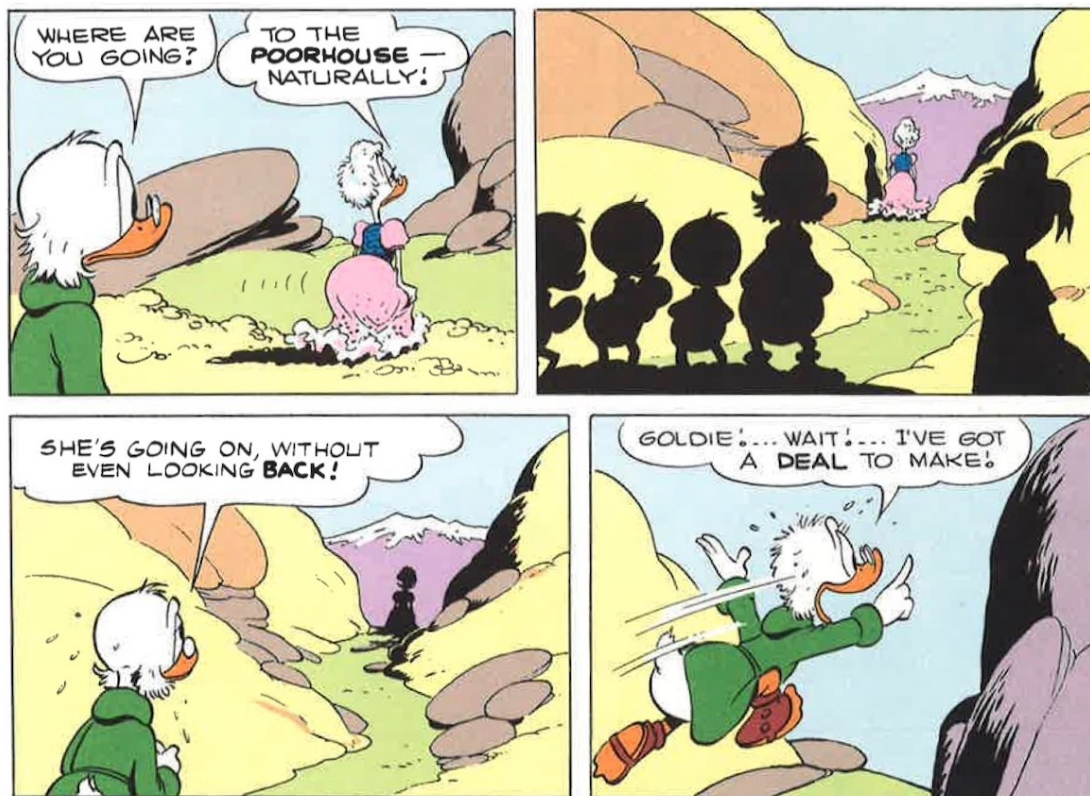
Kultu ja Roope vaihtavat dialogissa kauniita kohteliaisuuksia. Eleiltään kumpikin on hellyttävä, hymyilevä ja ujo. Mökin oven avauksen katsekontaktin jälkeen hahmot suuntaavat katseet ylös. Kultun kädet on ristitty mekon helmoihin, Roopen pitää silinterihattua käsissään. Roopen jalkojen asento kuvaa, kuinka hahmo ei tiedä mihin askeleensa seuraavaksi suuntaisi: hän näyttää kiemurtelevan tunteiden vallassa mökin ovella. Nämä äärimmilleen viedyt, ulkoisten tunnusmerkkien, kuten kammattun poskiparran, korujen ja mekon sekä dialogin ja eleiden avulla korostetut performatiivit alleviivaavat patriarkaattisessa systeemissä muodostuneita sääntömääräytyneitä diskursiivisia käsky-

jä. Hahmojen performatiiveissa dikotominen kahden sukupuolen normatiivi on huipussaan Barksin kerronnassa. Kultun kumoukselliset toistot, jotka ovat olleet käytössä Kultun puolustaessa territoriotaan, vanhaa valtausta, on häivytettävä korostetuilla feminiinillä performatiiveilla. Sääntömääräytyneiden diskurssien vuoksi lähentymisen huippu purkautuu Roopen rituaalistuneeseen aggressioon. Roopen hahmolla ei ole muuta vaihtoehtoa, kuin suorittaa talouden ja rahan alueelle painottuva maskuliininen performatiivi, jota sukupuolihierarkkinen matriisi häneltä odottaa. Kumpikin hahmo on pakotettu omaksumaan säännellyn toistoprosessin saneleva ymmärrettävä identiteetin nimeäminen, joka olettaa sukupuolen dikotomisuuden toistoa. (Kuva 37.)

Tällainen merkitysten tiivistymä ja kasauma on myös kidnappaus, kun Barksin Roope vie takaumajaksossa Kultun kaivaukselle (kuva 20). Kidnappausta on edeltänyt huipuunsa tiivistynyt performanssi, jossa Roopen ja Kultun kahvihetkessä käytössä ovat olleet femme fatalen ja kovan kullankaivajan macho-cowboyn performatiivit. Kerronnassa kumpikin kohtaaminen – niin takaumassa kuin kerronnan preesensissä – johtavat aggressioon. Dikotominen järjestelmä vaatii Roopelta järkipitoista, lempeät tunteet torjuvaa ratkaisua. Kun Roope vaatii takaisin taloudellista omaisuuttaan (Hanhenmunahippua tai velkoja), voi Barksin kerronnasta lukea, että kultahippuihin sisältyvä materiaallinen merkitys on ainoa asia, johon Roope voi julkisesti vedota. Roopen hahmolle ei ole mahdollista vedota fyysisen terveyden (tyrmäystipat) tai tunnemaailman loukkaantumiseen (luottamuksen pettäminen), rakkauteen tai ikävään, koska patriarkaattinen, dikotominen järjestelmä ei sitä Roopelta edellytä, eikä sitä salli. Mökin ovella tapahtuvan herkän lähentymisen jännite purkautuu väkivaltaan: ”But let’s get down to business! You owe me a **billion** dollars!” Roope huutaa nyrkit pystyssä, kulmat vihaisesti kurtussa ja maasta ilmaan loikaten (kuva 37).

Kun luemme seuraavasta kuvasta Kultu-hahmoa, kyönelehtivä Kultu on riisunut korunsa yltään ja koonnut kaiken omaisuutensa suolakalatynnyrin päälle (kuva 26). Kultun kehon suoraselkäinen asento kuvaa metaforisesti ylpeyttä ja suolakalatynnyri on niukuuden metafora. Näin Roopen into taloudellisten velkojen perintään asettuu kerronnan vastakkainasettelussa kyseenalaiseen valoon, varsinkin, kun Kultun filantropia tulee esille. Tästä moraalikysymyksestä ja tilanteen eettisistä ongelmista kertovat myös tapahtumia seuraavien Akun säälivä ja ankanpojan nyreä ilme. Kultu astuu mökistä ulos

selkä korostetun suorana ja kertoo antavansa Blackjack-karhulle eläimen vapauden takaisin. Symboliikassa Kultun emansipatoriset ja villit voimat palautuvat näin luontoon, kun Kultu luovuttaa territorion maskuliiniselle toimijalle. Barks korostaa tilanteen draamaattista asetelmaa käyttämällä kerronnassa mustia silhouetteja. (Kuvat 26 ja 38.)



Kuva 38. Barks 2012, 66. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Vain Kultun hahmo on valaistu, ja varjoihin jäävät maskuliiniset toimijat seuraavat katseellaan sitä suuntaa, mihin feminiininen toimija etenee. Kultu tulevaisuus on dialogin mukaan köyhäintalossa. Tilanteen paine ja kerronnan tiivistyminen korostuu jälleen. Roopen sanoin Kultu vain menee, ei edes kertaakaan katso taakseen. Ratkaiseeko Roope ristiriidan? Kyllä, mutta jälleen Roopen hahmon on käytettävä vain dikotomisen järjestelmän maskuliiniselle toimijalle sallimaa keinoa: talouden ja kilpailun kieltä. Sitä käyttäen Roope tarjoaa Kultulle hyvää sopimusta: ”Goldie! ... Wait! ... I’ve got a **deal** to make!”. (Kuva 38.) Roope ehdottaa Kultulle kullankaivuukisaa, jossa voittaja saa pitää löytämänsä kullan ja valtauksen. Koska hahmot eivät voi kohdata tunteiden alueella, on heidän kilpailtava materian, rahan ja kullan alueella. Työn metafora on esillä, kun Roope vetoaa Kultuun: ”You once said you could dig more gold than I could! I’ll dig You a **race**!” (Barks 2012, 67).

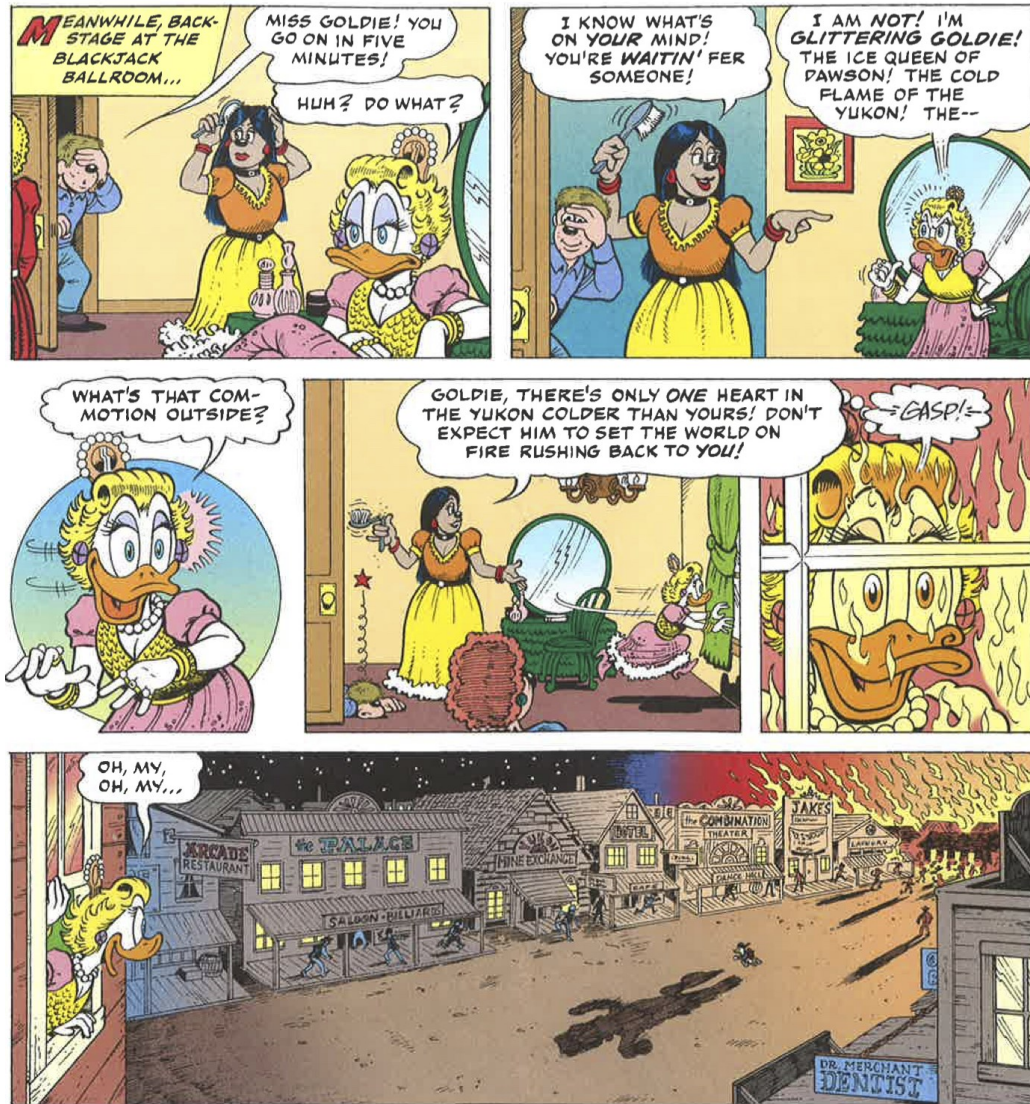
5.2 Pelastavaa western-machoa odottava nainen

Kun nykyhetken preesensissä Don Rosan ankkauiversumin Ankkalinnassa asuva Roope kohtaa Kultun *A Little Something Special*, suom. *Kaikkein parhain lahja* -sarjan lopussa, ei lukija tiedä, mitä Kultu Roopelle kuiskaa. Rosa teki sarjan Roope Ankan 50-vuotissyntymäpäivän merkkipäiväsarjaksi. Tarinassa juhlitaan Rosan ankkauiversumin aikajanan mukaisesti sitä, että Roope Anka on ollut vaikuttajana kaupungissa 50 vuoden ajan. Tarinan lopussa Kultu tulee yllätysvieraana tervehtimään Roopea, kuiskaa Roopelle jotakin ja antaa lopuksi myös suudelman. Kuvista ja eleistä voi lukea Kultun olevan varma asiastaan. Roopen rauha sen sijaan järkkyy ja hahmo lyö nyrkkejään pöytään todeten kiivaasti: ”Minulla on liian kiire tällaisiin hupsutuksiin!” ja ”Minulla on monikansallinen yhtiö johdettavanani. En voi haaskata aikaa joutavuuksiin!”. Kultu vastaa Roopelle ”Tiedän... tiedän! Minä odotan! Näkemiin Roope!” ja poistuu. Vasta Kultun lähdettyä ja yksin jäätyään Roope sallii herkkien tunteidensa tulla esille: kuvassa Roopen kasvoilla näkyy hymy ja kyynel silmäkulmassa. (Rosa 2005, 33, 60–62.) Odottamisen tematiikka on huipussaan, ja muistuttaa Savagen (1979, 95–108) määrittelemää tilannetta, jossa naisen kuuluu odottaa miestä.

Carl Barksin (2012, 37–68) kerronnassa sukupuoliperformatiivien vaatimukset toimijoille tiivistyvät äärimmilleen takauman kidnappaustilanteessa ja kerronnan nykyhetken Kultun ja Roopen kohtaamisessa mökillä. Don Rosalla vastaavanlainen merkitysverkoston ja sukupuoliperformatiivien tihentymä nousee esiin tarinassa *Hearts of the Yukon* (Rosa 2016, 133–156). Kultu allekirjoittaa Roopesta valituksen Kanadan ratsupoliisille, kirjailija Jack Londonin kanssa Dawsoniin saapuneelle Samuel Steeleille. Takana on Kultun suunnitelma saada kohdata Roope kasvatusten Dawsonissa. Tarinassa Rosa rakentaa odotuksen ja etäisyyden jännitettä kuvaamalla Kultun tunteensa julkisesti kieltäväksi, mutta Roopea odottavaksi naiseksi (kuva 39).

Rosa kuvaa toistuvasti, miten Kultu ei ole läsnä tapahtumien nyt-hetkissä, vaan unelmoi vaipuneena ajatuksiinsa kuin Savagen (1979, 95–108) kuvailema cowboya odottava nainen. Haaveisiin vaipunut hahmo puolustaa muiden parhaamaa Roopea, mutta kieltää silti kaikki positiiviset kiintymyksen tunteet, vaikka muut hahmot Kultua näistä tunteista kiusoittelevatkin (Rosa 2016, 135 ja 137). Barksin tarinassa Kultun ja Roopen suhteen ambivalenssi rakentuu tunteiden kätkemisen ja rahan, talouden, ristiriidasta. Myös

Rosan kerronnassa on läsnä hahmojen molemminpuolinen ylpeys ja oman maineen, koskemattomana ja tunteettomana pidetyn julkisivun eli itsenäisyyden suojeleminen. Kun Kultun esiintyjäkollega sanoo Kultun odottavan Roopea, Kultu kieltää tunteensa ja sanoo itse olevansa ”Dawsonin jääkuningatar” ja ”Yukonin kylmä liekki”. (Kuva 39.)



Kuva 39. Rosa 2016, 148. ©Disney. Sarjakuvatarina *Hearts of the Yukon*.

Barksin (2012, 37–68) ankkuniversumissa Kultu ei odota Roopea valtaukselle. Kultu päinvastoin yllättyy ja järkyttyy kuullessaan, kuka alueelle saapunut tunkeilija on (kuva 25). Rosan ankkuniversumissa Kultun ja Roopen välistä suhdetta ja sen ambivalenssia käsitellään enemmän ja intensiivisemmin. Hahmojen välinen suhde korostuu jatkuvassa ja toistuvassa odotuksen ja kaihon syklissä. Rosan (2016) *Hearts of the Yukon* -tarinassa kahden hahmon välinen kasaantuva jännite odottamisen, etäisyyden, lähentymisen ja kohtaamisen teemoissa tiivistyy, kun Rosa kuvaa tilannetta hyvin dramaattisena. Kah-

den hahmon välinen suhde, siihen liittyvä odotus ja sankari-diskurssi korostuvat merkitystihentymissä: Kultu katsoo ikkunasta, kuinka Roope juoksee halki palavan kaupungin kohti The Black Jack Ballroom -saluunaa. Kontrasteiltaan intensiivisissä kuvissa Rosa kuvaa tilannetta, jossa Dawsonin kaupunki on tulella ja Roope ryntää sisään Kultun saluunaan, joka on myös syttynyt tuleen. (Rosa 2016, 151, kuvat 39 ja 40.)



Kuva 40. Rosa 2016, 152. ©Disney. Sarjakuvatarina *Hearts of the Yukon*.

Kultu seisoo Blacjack Ballroom -saluunan näyttämöllä Rosan tarinan avainkohtauksessa, jossa hahmojen välisen ambivalenssin suhteen jännite visualisoituu kuvien konnotaatioiden sukupuoliperformatiiveissa syventäen ne metatasolle. Feminiisen Kultun pitkä, taustan tulenliekeistä syntyvä varjo lankeaa näyttämöltä salin lattialle. Varjo symboloi normatiivisten, patriarkaalisten sukupuoliperformanssien naiseen sekä mieheen kohdistuvien odotusten ankaruutta. Kuvallisesti varjo luo kohtaamisen teemaan myös draamaattista, synkkää tunnelmaa ja jännitettä. Roope tuijottaa lavalla liekkien ympäröivää Kultua suu avoinna. Oikealla alhaalla oleva korttipelipöytä on tyhjä. Enää maskuliniteetti ei voi pelata pelejä, vaan on kohdattava todellisuus ja se, mitä mies pelkää: nainen. Näyttämö, tuli ja Kultun ja Roopen välinen intensiivinen katsekontakti luovat symbolisesti merkityssuhdekokonaisuuden, jossa sukupuolen ja vallan esittäminen performatiiveilla korostuu kerronnan metatasolla. Asetelma on tuttu western-genrestä. (Kuva 40.)

Kuvat rakentavat performanssin performanssista. Sarjakuvakerronnassa ruutujen kokonaisuus on taitettu vierekkäisille sivuille yhdelle aukeamalle, mikä alleviivaa merkittävien ruutujen rinnakkainasettelussa kerronnan metatasoa. Dikotomisen sukupuolen performatiivisuus sekä maskuliiniseksi ja feminiiniseksi oletettujen hahmojen välinen suhde on jatkuvaa esitystä diskurssien näyttämöllä, joka on tulella. Merkityksenmuodostuksen prosessi kuvainnollisesti palaa liekeissä toimijoiden ympärillä. Ennakkoodotukset identiteettien muodostamisesta dikotomisen järjestelmän ehdoilla kyseenalaistuvat. (Rosa 2016, 152–153, kuvat 40 ja 41.)

Roopen ilme on vihainen ja hän puristaa kätensä nyrkkiin. Synkkäilmeinen Kultu puolestaan pitää käsiään lanteilla katsoen Roopea syrjäkarein. Hahmojen eleet ja asennot ilmentävät ylpeyttä ja periksiantamattomuutta. Patriarkaatin asettamien rooliodotusten paine tiivistyy kohtauksessa. Kummankin hahmon jakama, sama sisäinen ajatus ”**Do something, Scrooge , you big dope!**” alleviivaa odotetta, että ensisijaisesti vain Roopen olisi maskuliinisena toimijana – Savagen (1979, 23–24) kuvailemana neuvokkaana, maskuliinisena *cowboyna* – ratkaistava eskaloitunut tilanne. Yhteinen ja sama ajatus hahmojen ajatuskuplissa tuo myös näkyviin hahmojen samankaltaisuuden, samuuden ja yhdenvertaisuuden ajattelussa. Tämän lisäksi jaettu ajatus paljastaa, kuinka sekä Kultu että Roope ovat molemmat sisäistäneet dikotomisen sukupuolijärjestelmän identiteetin- ja merkityksenmuodostusprosessin normit. (Kuva 40.)

Puhdistava katharsikseen viittaava tulielementti edustaa huippukohtaa, jossa tarjotaan ratkaisua kerronnassa rakennetulle Kultun ja Roopen väliselle ristiriidalle. Kultu *odottaa* Roopea *näyttämöllä*. Feminiininen toimija on esittänyt roolinsa tarinanmaailman näyttämöllä – eli sääntömääräytyneessä diskurssissa – normatiivisen käsikirjoituksen mukaisesti. Feminiininen Kultu on pelastajaa odottava nainen, jonka luokse maskuliinisen Roopen tulisi normatiivisen toistopakon ja sukupuolihierarkian sanelemana rientää. Roopen odotetaan kohtaavan feminiinisen hahmon ja pelastavan Kultun machosankarin performatiiveja käyttäen. Roope on kuitenkin kykenemätön tekemään ratkaisua ja jäähmettyy paikoilleen. Diskursiivinen merkityskäytäntö ja sen metataso korostuu, kun Kultu *näyttelee* pyörtyvänsä näyttämölle. Kultu tekee tietoisin ratkaisun ja esittää performatiivin, joka sopii sääntömääräytyneen diskurssin asettamiin odotuksiin pelastettavasta femmestä: pyörtynyt avuton neito tarvitsee pelastajaa. Roopen liike kohti lavaa alkaa. (Kuva 40.)

Kerronnassa hahmo ei kuitenkaan voi suorittaa siltä odotettua maskuliininen pelastaja-performatiivia. Rosa ironisoi voimakkaasti cowboy-diskurssia, hierarkioita ja dikotomisien sukupuolijärjestelmän identiteettdiskursseja siten, että Roope menettää ratkaisevalla hetkellä tajuntansa, kun jääkimpale osuu Roopen päähän. Metatason kerronta jatkuu: Kultu alkaa kumouksellisesti toistaa sukupuoliperformatiiveja. Kun feminiininen pyörtymisen performatiivi epäonnistuu, Kultu ottaa tietoisesti käyttöönsä maskuliiniset performatiivit. Vahva Kultu kantaa itse iskun päähänsä saaneen ja tajuttoman Roopen ulos palavasta rakennuksesta. Femme-pelastettavasta tulee macho-pelastaja. (Kuva 41.)

Kultu käyttää näin ollen määrätietoisesti sukupuolta rakentavia performatiiveja, jotta hahmo voisi saavuttaa tavoitteensa. Tämän Kultun hahmo joutuu tekemään säännellyn toistoprosessin normatiivisten sääntöjen mukaisesti, mutta tekee sen siten, että hahmo hyödyntää maskuliinisia performatiiveja omaksi edukseen. Näin ollen Kultun hahmo toistaa kumouksellisesti performatiiveja haastaen jäykät dikotomiset koodit normatiivisesta sukupuolesta. (Kuva 41.)



Kuva 41. Rosa 2016, 153. ©Disney. Sarjakuvatarina *Hearts of the Yukon*.

Metatason ironinen kerronta huipentuu, kun Kultu asettelee Roopen kadulle kuin käsinuken tai marionetin. Nukke-mielikuva sekä esityksen, performanssin, näyttämön ja näyttelemisen konnotaatiot ovat edelleen nähtävissä seuraavassa kuvassa: Rosan Kultu todellakin *esittää roolia*, kun hahmo asettuu selälleen Roopen käsivarsille sätkyttelemään jalkojaan. Vasen käsi otsallaan Kultu lausuu teatraalista repliikkiä kysyen, *kuka* on hänen urhea *pelastajansa*, joka unohti ylpeyden ja näytti todelliset tunteensa: "Oh! Oh! I am **saved**! **Who** was it [...]". Kultun elekieli on mahtipontista ja puhe lyyristä. Hahmo koettaa luoda tajuttomuudesta havahtuvalle Roopelle mielikuvaa siitä, että Rooppe itse olisi kantanut Kultun ulos palavasta rakennuksesta. Kultun repliikki on kieleltään lyyrinen ja melodramaattinen. Repliikki paljastaa keskeisen ongelman patriarkaalisessa identiteetinmuodostuksessa: ylpeys estää hahmojen syvimpien tunteiden tuntemisen ja

näyttämisen. (Kuva 41.) Kultu hakee paikkaansa Savagen (1979, 23–24.) kuvailemassa hierarkisessa cowboy–nainen-suhde -diskurssissa, jossa ilmeetön sankari pelastaa hennon lady. Kultun performatiivit kuitenkin paljastavat diskurssin keinotekoisuuden ja dikotomisen sukupuolijärjestelmän käskyjen irrationaalisuuden. Butlerin (2006, 242) mukaan sääntömääräytyneiden diskurssien tuottama käsky olla jotakin tiettyä sukupuolta vain kahden sukupuolen (*dikotomia*) normatiiviksi ehdottamassa systeemissä kumoaa itse itsensä.

Aukeaman viimeisessä ruudussa (kuva 41) Rosa näyttää Kultua ympäröivän yhteisön suhtautumisen sukupuoliperformanssien rajojen murtumaan ja sukupuolinormatiivisuutta koskevien käskyjen kyseenalaistamiseen. Kun ensiapua tarjoavat sivulliset kantavat Kultun pois, Kultu alkaa kiroilla aggressiivisesti. Kielenkäyttöä kommentoidaan hämmästellään ja tehdään selväksi, että Kultun ei naisena oleteta kiroilevan. Tämä toisin ja kumouksellisesti toistaminen – Kultun tekemä sukupuolta rakentavien performatiivien epänormatiivinen käyttö ja diskurssien käskyjen noudattamatta jättäminen – selitetään *hysterialla*. Rosa siis ottaa hysteria-käsitettä käyttämällä sarjakuva-aukeaman kerronnassa kantaa myös dikotomisen sukupuolijärjestelmän historiaan, joka koskettaa niin terveydenhoitojärjestelmien diskursseja kuin patriarkaatin käsitystä naisen psykologiasta. Kultun emansipatorisia performatiiveja ei Rosan tarinanmaailmassa hyväksytä sellaisenaan, ja normien murtaminen ei onnistu, vaikka olemassa olevat diskurssit kyseenalaistuvat ja ironisoituvat voimakkaasti. Kultu ja Roope eivät kohtaa.

Kultun ja Roopen välisen suhteen voisi tulkita Penelope–Odysseus-suhteeksi, jossa Penelope odottaa miestä palaavaksi: sankari-Roope on matkallaan, odysseiillaan ja Kultu, nainen vartoo maailmalla seikkailevaa sankaria kotiin luokseen. Samanlainen kuvio toistuu western-genressä siten, että seikkailevat cowboyt matkaavat villissä lännessä kohdaten heitä odottavia naisia (Savage 1979, 95–108). Kultun hahmossa ilmentyvät kuitenkin sellaiset performatiivit ja niiden rakentama performatiivisuus (jatkuva diskursiivinen toisto), joka on itsenäisen ja omassa subjektiudessaan vahvan feminiinisen toimijan kuva. Kultun toisin toistamat, dikotomioita kyseenalaistavat performatiivit tuovat näkyville normatiivisen sukupuolijärjestelmän epäjohdonmukaisuuksia. Näin ollen Kultu tuottaa emansipatorista diskurssia, vaikka hahmo joutuu performatiiveillaan noudat-

tamaan sääntömääräytyneitä diskursseja sukupuolen merkityksenmuodostusprosessissa. Voimakas ironia vahvistaa Kultun hahmossa rakentuvaa emansipatorisuuden diskurssia.

5.3 Narratologian silmin: sankari-cowboy ja femme fatale -sankaritar

Entä jos kohtaamattomuuden syy ei ole dikotomisten sukupuoliroolien varaan rakentuva pelastava cowboy – avuton lady -suhdeverkosto? Onko narratiivissa, kerronnassa itsessään syy sille, että *femme fatale*na esitetyn Kultu Kimalluksen ja cowboy Roopen Ankan välinen suhde on ambivalentti? Don Rosa kertoo Ghezin (1996) haastattelussa, että ei hän halua rikkoa Roopen ja Kultun kohtaamisten määrää. Kolmesta kohtaamisen kaksi on Barksin tarinasta ja yksi Rosan:

Scrooge and Goldie have only met three times. Once in Barks' "*Back to the Klondike*" flashback, where she steals his poke and [sic.] he kidnaps her for a month into the gold fields, the second time in that same story in the present, and the third time in my "*Last Sled to Dawson*" a few years later. In "*King of the Klondike*" they never meet, even though they yell at each other from distances a few times (since I fully intend that Barks' story tells of their first meeting), and in my "*Hearts of the Yukon*" they are never both conscious at the same time during the climax of the story. This is my intention. I NEVER want a story where they have any further contact; That would ruin the magnitude of the three times they did meet. 1- when they were lovers in 1898; 2- when Scrooge realized he still loved her in the present in "*Back to the Klondike*"; and 3- when she finds out in "*Last Sled...*" that Scrooge intended to propose marriage in 1899, but never made it. Any further meetings will spoil it all. I don't know about other writers, but I will NEVER allow them to meet again. (Ghez 1996.)

Rosa kuvaa, että hän haluaa pitää myös omassa tarinanmaailmassaan kiinni Barksin ankauniversumista ja omista, Barksin tarinoihin perustuvista kerronnan ja juonen ratkaisuksista. Vaikka Rosa perustelee kohtaamisten rajattua määrää sillä, että hän haluaa olla uskollinen Barksin kerronnalle ja omille tarinoilleen Roopen ja Kultun kohtaamisista, voi pohtia, mistä molempien tekijöiden – ja varsinkin Rosan sarjakuvissa ilmenevä jatkuva kaiho kertoo Roopen ja Kultun suhteesta? Rosa on korostanut, painottanut ja täydentänyt omassa ankauniversumissaan hahmojen välistä suhdetta.

Kerronnallisesti ja aristoteelisen narratiivisesti voi todeta, että Kultun ja Roopen sulkeutunut suhde päättäisi kerronnan jännitteen, eikä lukijalla olisi enää mitään odotettavaa.

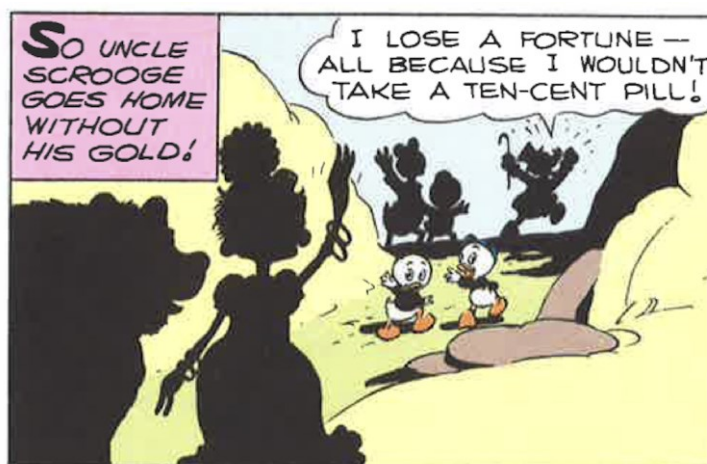
Avoim narratiivi ja vapaaksi jäävä, tavoittamattomaan unelmaan loputtomasti pyrkivä hahmopari on juonikuvioiden kannalta hedelmällisempi. Avoim lähtökohta mahdollistaa yhä uudet kertomukset eri ankkauksissa ja eri tekijöillä. Merrillin (2014, 193, sv. *closure*, ix. cit. Cermode, Hult, et. al.) mukaan käsitettä *closure* käytti ensimmäisen kerran Barbara Hernstein Smith vuonna 1968. Lukijan on hyvin inhimillistä kaivata kirjallisuudessa *suljettua loppua*, jolla on vapauttava ja helpottava psykologinen merkitys. Merrill siteeraa Kermodea ja toteaa, että fiktiiviset päätökset ja loput antavat ihmiselle keinon käsitellä abstraktia aikaa. Suljettu loppu muuntaa ajankulun inhimillisesti käsitettäväksi ja merkitykselliseksi – vaikkakin kaipaamme kerronnalta myös jännitystä ja peripetiaa (tilanteen äkillistä muutosta huonompaan suuntaan). Hultia siteeraten Merrill avaa, että suljettu loppu – eng. *closure*, lat. *claudere*, ’sulkea’ – viittaa etymologialtaan enemmän *prosessiin, tekoon ja toimintaan* kuin päätökseen, eräänlaiseen *loppuolioon*.

Lähteitä siteeraten Merrill (2014, 193, sv. *closure*, ix. cit. James, Foster, Sacks, Brooks et. al.) jatkaa, että ihmissuhteet eivät lopu, vaan ne virtaavat eteenpäin: näin ollen ihmis-suhteista kirjoittavat luovat vain rajattuja ja supistettuja illuusioita suljetuista lopuista. Novellistin tai kirjailijan ei pitäisi sortua kerronnassa ”syntymävikaan, heikkoon päätökseen”, joka on latteasti konventionaalinen *kuolema* tai *avioliitto*. Näin ollen sekä Rosa että Barks väistävät tämän ”heikon päätöksen” ongelman. Rosan vahvasti käyttämä kaihon emotio hahmojen välillä kuitenkin luo jännitteen, jonka ratkaisemattomuus yhdistyy siihen kokonaisuuteen, millaista Kultun emansipaatio on. Onko jatkuvassa kaihossa vain väistetty narratiivinen ongelma: jos keskeisten hahmojen välinen suhde harmonisoituu ja tarinalinjat yhdistyvät, mitä jää enää kerrottavaksi?

Aristoteelisessa perinteessä ei ole sijaa sattumanvaraisuudelle: jokainen juonenkäänne ja paljastus on perusteltu ja pohjustettu loppuratkaisua edeltävässä kerronnassa. Aristoteelisessa kerronnassa kiinnymme meille esitetyihin hahmoihin, joiden epävakaa suhde saa ratkaisunsa, kunhan suhteen tiellä olleet esteet ensin poistuvat. Kaikki tämä tapahtuu juonen logiikassa siten, että tapahtumien syyt saavat narraatiossa perustelunsa retrospektiivisesti. Narratiivin kokonaisuus on näin ollen aristoteelisessa kerronnassa koostuva merkityksellinen ja koherentti sulkeuma, suljettu loppu – selittämätön ja yllättävä

deus ex machina olisi vulgääri ratkaisu. (Merrill 2014, 193, sv. *closure*, ix. cit. James, Foster, Sacks, Brooks et. al.)

Barksilla Kultun ja Roopen välinen suhde päättyy koherentisti ja aristoteelisesti ratkaisuun. Roope, Aku ja ankanpojat palaavat Ankkalinnaan ja Kultu jää valtaukselle Blackjack-karhun kanssa. Kultu Kimalluksen itsenäisyys saa jatkoa ja pysyy, koska Kultun hallinta territorioon säilyy, vallan merkki, karhu, jää Kultulle. Barksin tarinan narratiivi saa loogiset, johdonmukaiset ratkaisunsa, joiden perustelut ja selitykset on istutettu narratiivin eri vaiheissa lukijan mieleen. Istutusten lunastaminen koskee myös kulta-arretta, Roopen muistinmenetystä ja muistilääkkeitä, joiden funktio on tarkasteltavissa aristoteelisen retrospektiivisesti. Barksin käyttämässä juonessa esitellyt elementit muodostavat koherentin kokonaisuuden ja selityksen loppuratkaisulle. Barksilla suhteen kumpikin toimija jatkaa omaa elämäänsä tahoillaan kohtaamisen jälkeen. (Kuvat 35 ja 42.)



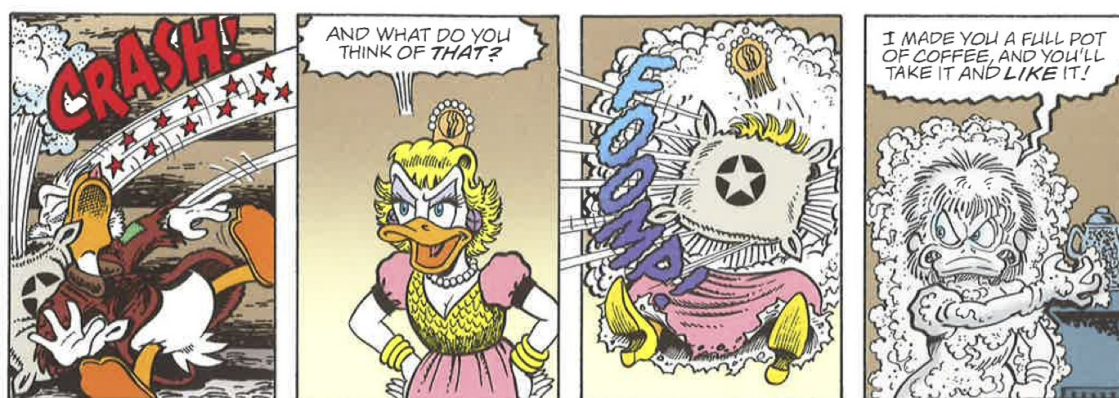
Kuva 42. Barks 2012, 68. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

Rosan eri tarinoissa, joissa Kultu esiintyy, hahmojen välisessä suhteessa ilmenee avoimen loppujen sarja. Toistuva ja kaihon teemaa rakentava jatkumo on päättymätön, kun tekijä käsittelee Kultun ja Roopen ambivalenttia suhdetta. Ambivalenssi ilmenee Kultun ja Roopen toistuvien lähentymisten ja etääntymisten sarjoissa ja hahmojen tuntemassa kaihossa ja ikävässä. Rosa väistää konventionaalisen lopun: hän ei kirjoita hahmoille avioliittoa, mutta mahdollisen seksuaalisen kohtaamisen tekijä kuvaa (kuvat 44 ja 45). Suhde jää lopulta avoimeksi – muilta osin Rosan ankkauiversumissa pyritään selittämään tapahtumia aristoteelisen perustellusti ja loogisesti suljetuilla lopuilla, vaikka toi-

sinaan Rosan hahmona Roopen yli-inhimilliset voimannäytöt ja cowboy-sankarillisuus muistuttavat deus ex machina -ratkaisuja. Barksilla avioliiton puuttuminen selittyy ajan sensuuri-säännöksillä ja Disney-konventioilla, jotka kontrolloivat kerrontaa.

Kirjallisen hahmon tavoite ratkaista ongelma aristoteelisen loogisesti näyttäytyy sekä Rosan että Barksin sarjakuvissa vilkkaan toiminnan kautta. Konventionaalisen narratiivin suljetun lopun *kuolema tai avioliitto* -ratkaisun väistäminen luo kuitenkin varsinkin Rosalla vahvan jännitteen hahmojen väliseen suhteeseen. Rosalla Kultu–Roope-suhteen jännitettä käsitellään tarinassa *The Prisoner of White Agony Creek*, jonka kerronnassa luotu jännite purkautuu kasautuvaan ja rituaalistuvaan väkivaltaan ja seksuaalisuuteen. Rituaalinen väkivalta on käytössä myös Barksilla, kun Roope aloittaa kapakkatappelun ja sieppaa Kultun (kuvat 18 ja 20).

Rosalla rituaalistunut väkivalta laajenee Roopelta myös Kultulle speaktaakkelinomaisesti. *The Prisoner of White Agony Creek*in narratiivissa rakennetut keskeiset hahmojen väliset ongelmat ja jännitteet alkavat purkautua väkivallan performatiiveissa, joihin sekä Kultu että Roope osallistuvat. Tästä voi tulkita, että Rosan Kultu on hieman väkivaltaisempi kuin Barksin. Barksilla Kultun väkivallan performatiivit ovat oman alueen puolustamista, mutta myös tyrmäystippojen antamista juomassa (kuvat 15 ja 16). Tällainen piiloisempi väkivalta on kuitenkin yhtä merkityksellistä ja todellista kuin Rosan ankauniversumissa esitetty, kerronnassa suoraan näkyvä väkivalta hahmojen välillä.



Kuva 43. Rosa 2018, 169. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Suudelma – väkivalta – päivä mökissä -tapahtumat muodostavat syklin ja kierteen: seksuaalisuus–väkivalta–seksuaalisuus. Syklissä väkivalta ja seksuaalisuus vuorottelevat kääntyen vuoroin toisekseen. Kun tulkitaan, että avioliitto edustaa suljetun lopun konventionaalista ratkaisua, voi todeta, että Rosan tarinassa konventionaalinen loppu väistään. Hahmojen välillä purkautuu performatiivisen väkivallan Kultulle laajenemisen jälkeen seksuaalinen jännite, jota on hahmojen välille rakennettu esimerkiksi jääluola-kohtauksessa (kuva 28). Jännite purkautuu väkivallan speaktaakkeliksi ja sen jälkeen hiljaiseksi kohtaamiseksi. Kahdessa ruudussa kuvataan, kuinka kiihkeän suudelman ja sitä seuranneen väkivaltaisen kohtauksen äänimaailma mykistyy (kuva 44).

Rosan fiktiiviset hahmot ovat ironisoituja intertekstuaalisia viittauksia todellisiin henkilöihin, joihin liittyy paljon western-genren cowboy-myyttejä. Tuomarin eli patriarkatin ja lain suojeluksen ansiosta Kultu ja Roope saavat viettää kahdenkeskisen päivän mökissä. (Kuva 45.)



Kuva 45. Rosa 2018, 170. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

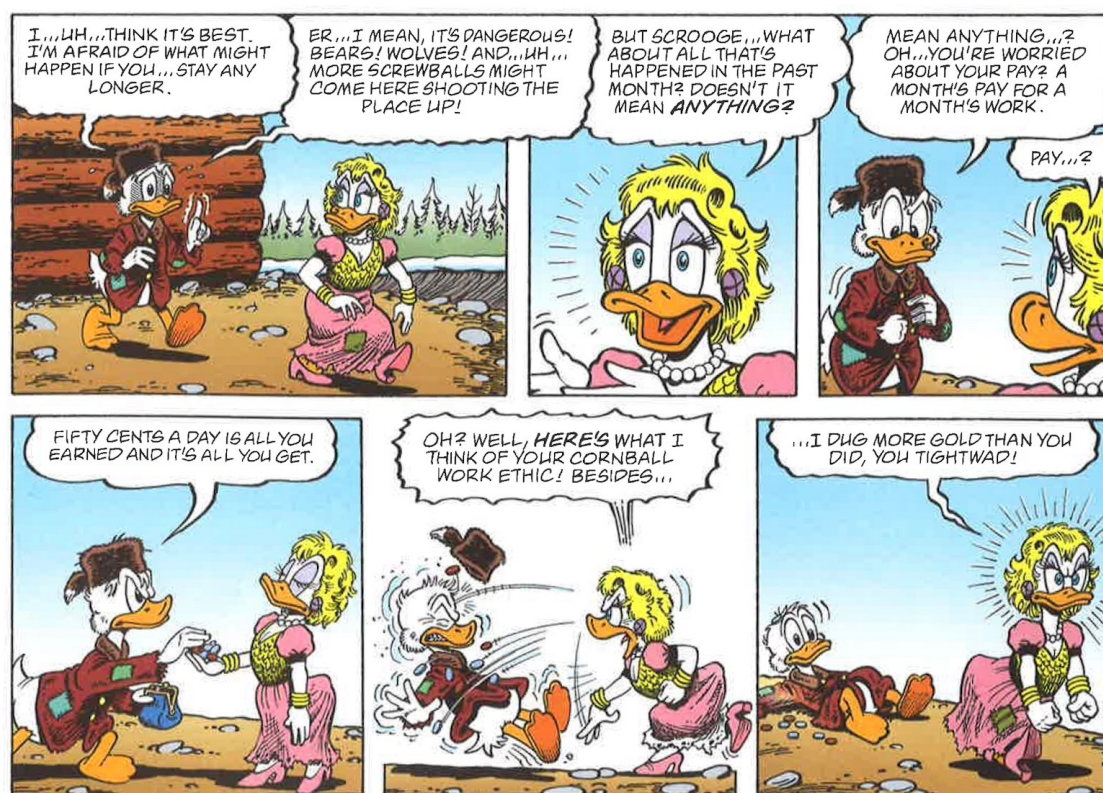
Tapahtuu seksuaaliseksi tulkittavissa olevaksi kohtaaminen, jonka mahdollistumista ja toteutumista vanha, kokenut mieshahmo, Hangin' Judge Roy Bean suojelee. Tuomarin hahmo edustaa lakia – eli patriarkaatti valvoo ja varjelee mökin yksityisyyttä, hiljaisuutta ja rauhaa, jonka edellytyksenä oli väkivallan spektaakkeli. Lakia edustava tuomari Roy Bean myös sivistää ja opastaa kahta hahmoa, Wyatt Earpia ja Bat Mastersonia. Tästä voi tulkita, että vanha, dikotomisen sukupuolimatriisin sisäistänyt kokenut patriarkaatti, "[...] based on careful deliberation (and many years of experience with life) [...]", ohjaa nuorempia maskuliinisia toimijoita, "[...] **you** two stupid youngsters [...]". Heteronormatiivinen kohtaaminen saa näin patriarkaalisen lain siunauksen ja suojan. (Kuvat 44 ja 45.)

Kohtaus on takauma Roopen nuoruudenmuistoihin. Kultu ja Roope ovat Barksin ja Rosan ankkauiversumien preesensissä ikääntyneitä ankoja. Rosa kertoo Roopen nuoruuden tarinan ja elämänsäkulun. Myös Barks viittaa Kultun ja Roopen nuoruuteen takaumis- sa. Kultun ja Roopen välinen suhde on yksi keskeisimpiä, perheen perustamiseen ja pariutumiseen viittaavia kuvia kuvaava indikaattori. Hahmojen itsenäisyys ja toimijuus omilla tahoillaan ei poissulje hahmojen välistä tiivistä kiintymystä. Vaikka ankkauiversumin perhemallit väistävät heteronormatiivisen, heteromatriisiin perustuvan ydinperheen representaation Barksilla, on Rosa luonut ja täydentänyt omaa tarinanmaailmaansa siten, että aukkoiset perhesuhteet on Rosan ankkauiversumissa täydennetty eheämmällä sukupuulla.

Nykyluennassa epänormatiiviset ankkaperheet rakentavat monipuolisempaa perhekuva- vaa, mutta Rosa on tuonut ja selittänyt suhteet kohti normatiivisempia, heteromatriisia noudattavia, mutta niitä myös ironisoivia malleja. Ironia vieraannuttaa lukijaa intertekstuaalisten viitteiden avulla heteronormatiivisuudesta ja avaa mahdollisuuden ajatella kriittisesti ja kysyä, voisivatko asiat olla toisin? Silti Roopen ja Kultun suhde on ei- normatiivinen heterosuhde: ambivalenssia ilmentäessään suhde rakentaa ja monipuolis- taa heteropariutumisen normeja. Koska hahmoista kumpikaan ei sitoudu, vaan omalla tontillaan toimii vahvana, avautuu suhdehorisonttiin uusia polkuja.

Tästä huolimatta voi Rosan sarjoista lukea hahmojen pyrkimystä haluun suhteen sulkeu- tumiseen normien mukaisesti: odotukset eivät sitä vain ole mahdollistaneet cowboylle.

Rosan tarinassa ratkaisevalla hetkellä Roope haluaa Kultu lähtevän pois, mikä tuottaa katkeran pettymyksen Kultulle. Maskuliininen hahmo heristää pystyssä olevaa vasemman käden etusormea kasvattajamaisesti todeten ja holhoten, että feminiininen hahmo ei voi jäädä, koska hahmo pelkää, mitä voisi tapahtua, jos Kultu jää valtaukselle pidemmäksi aikaa. Roopen mukaan jääminen on liian vaarallista. (Kuvat 45 ja 46.)



Kuva 46. Rosa 2018, 170. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Prisoner of White Agony Creek*.

Kun Kultu kyseenalaistaa Roopen pelot ja vetoaa kuluneen kuukauden tapahtumien arvoon ja merkitykseen, tulkitsee maskuliininen Roope ainoaksi arvoksi palkan kuukauden työstä. Roope tarjoaa viittäkymmentä senttiä Kultulle. Kultu torjuu rahat ja patriarkaatin määrittelemän työetiikan todeten, että hän kaivoi Roopea enemmän kultaa. Tässä Rosan tarinan kohtauksessa vilpitön puhe yhteistyöstä ja yhteisistä kokemuksellisista asioista ja tunteista jää sukupuolen merkityksenmuodostusprosessissa sääntömääräytyneiden diskurssien, yksinäisyyden, rahan ja talouden ohittamaksi. Roopella ei ole tilaa toistaa säännellyn toistoprosessin hierarkioita kumouksellisesti toisin. Koska sukupuolihierarkioissa ja troopeissa yksinäisen cowboyn ja kullankaivajan on oltava yksi-

näinen, Roope pelkää, mitä voisi tapahtua, jos valtaukselle jäisi feminiiniseksi oletettu toimija. Suhteen ulkopuolelta tulevat vaarat (karhut, sudet ja ammuskelevat roistot) ovat perusteluja sille, että Roope pyytää Kultua lähtemään. Tämä diskurssi osoittaa, että kahden toimijan ulkoiset, kulttuurin tuottamat, metaforina ilmaistut vaarat uhkaavat pariskuntaa. Lähtötilanne erämaassa, western-genressä luo toimintatilan, jossa sukupuoli-identiteetin ymmärrettävä nimeäminen vaatii kaksijakoisten sukupuolimatriisien toistoja. Jotta tarina voisi jatkua, ei tarinan maailmassa macho-cowboy voi ottaa yhteistyökumppanikseen femmeä. Kumouksellisen toiminnan ja performatiivien toistoistamisen estää Roopen pelko siitä, ettei hahmo tiedä, mitä voisi tapahtua, jos normatiivinen patriarkaalinen hierarkia kyseenalaistetaan. Maskuliinisen toimijan on muunnettava emootioiden ja tunteiden merkitys, tunteista puhuminen ja normatiivisia sukupuoli-hierarkioita kumoava yhteistyö taloudelliseksi arvoksi, eikä maskuliiniseksi identifioitu toimija tunnista tämän arvonmäärittelyn seurauksia feminiiniseksi identifioitulle toimijalle. Säännelty patriarkaalinen toistoprosessi pakottaa Roopen omaksumaan sääntö-määräytyneet diskurssit. Niiden kumouksellinen toisto on mahdotonta, vaikka Kultu haluaisi jäädä valtaukselle Roopen kanssa. (Kuva 46 ja Rosa 2018, 171.)

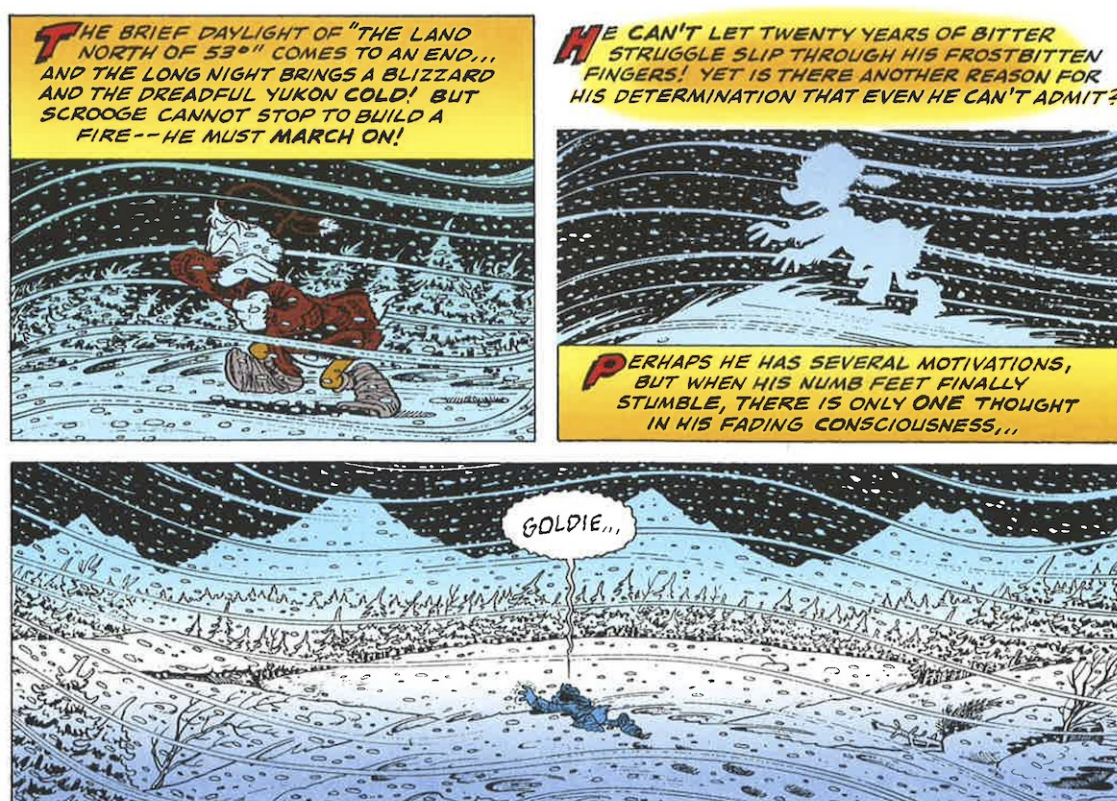
5.4 Rajat on tehty ylitettäväksi: unien ironia murtaa reunoja

Rosa viittaa alkuteksteihin ja muihin teoksiin parodisin keinoin: muuntaen alkuperäistä tekstiä Rosa ottaa kantaa alkuperäistekstien esittämiin sukupuolirooleihin. (Kontturi 2014b, 107.) Esimerkiksi mustavalkoiseen *King Kong* -elokuvaan viitaten Rosa analysoi sukupuolen esittämistä. Kontturi osoittaa, että kyse on parodiasta ja ironiasta:

Rosa näyttää parodiallaan, miten hän tunnistaa 1900-luvun alkupuolella vallalla olleet, nykypäivän näkökulmasta vanhanaikaiseksi koetut sukupuolikäsitykset ja sukupuolten käytöksille asetetut odotukset, ja kommentoi siten ironisesti näitä perinteisiä sukupuolirooleja laittamalla kiroilevan Akun pulassa olevan naisen rooliin. Akua ei myöskään pelasta raakas sankari, vaan hänen sukulaispoikansa, mikä kääntää myös vanhemman ja lapsen roolit päinvastaisiksi. (Kontturi 2014b, 165–166.)

Kultun ja Roopen suhteen ambivalenssi ja patriarkaaliset sukupuoli- ja valtahierarkiat ironisoituvat Rosan tarinoissa voimakkaasti. Hahmojen välisen suhteen ironia tulee esille varsinkin Roopen fantasioissa ja unissa. Vain fantasian ja unen tasolla maskuliininen hahmo voi toistaa kumouksellisesti vanhoja kaksinapaisia sukupuolikooodeja tai puhua

halunsa kohteelle. Kaksijakoisen sukupuolimatriisin toistopakon vaikutusta hahmon alitannassa voi tulkita esimerkiksi Rosan (2016) tarinassa *Hearts of the Yukon*, jossa Roope ja Kultu tavoittelevat toistensa kohtaamista, mutta eivät siinä onnistu. Roopen kaiho ja kaipaus nousevat esille, kun Roope jää lumimyrskyn armoille. Kohtauksen suuri merkitys ja kohosteisuus nousevat esille lyyrisen, Roopen sisäisiä ristiriitoja kuvailevan kielen, kuvatekstin keltaisen taustan ja punaisten angfangien avulla. Koko sivuarkin levyinen, kahden ruudun tilan vievä panoraamaruutu, jossa Roope vaipuu lumimyrskyn armoille hankeen, korostaa tilanteen dramatiikkaa. Tilanne on hengenvaarallinen. Roopen puhekuplassa on epävarmuutta, kylmyyttä, pelkoa ja tärinää kuvaavien, horjuvaviivaisten kirjainten muodostama Kultun erisnimi: ”Goldie...”. (Kuva 47.)



Kuva 47. Rosa 2016, 143. ©Disney. Sarjakuvatarina *Hearts of the Yukon*.

Roopen tajunnantila laskee lumimyrskyssä. Maskuliinisessa mielessä esiin nousevassa hallusinaatiouudessa ikävän kohteena oleva Kultu näyttäytyy halun, ikävän ja kaipauksen kohteena, joka motivoi Roopen kohtalokasta marssia rakastetun luokse. Roope vaikeoi feminiinisen hahmon nimeä ja näkee Kultun mielessään kutsuvana ja kannustavana. Kultu muuttuu Roopen tajunnassa kuitenkin uhkaavaksi femme fataleksi ja pelottelee

Roopea pahimmalla mahdollisella tilanteella: maskuliniteetin nöyryyttämällä. Dramaattinen tilanne ja Roopen tajunnassa ilmenevät ristiriidat ironisoituvat. Patriarkaatin pahin skenaario, maskuliinisen toimijan häpeä ja nöyryytys, muuttuvat narratiivisen unitilan ja halun fantasioiden parodiaksi, kun fantasiaa kokevan hahmon kypsymätöntä, lapsellista miehisyyttä korostetaan maskuliinisen halun kohteen, feminiinisen kehon metamorfooseilla, joita Roopen tajunta ohjaa. Kultun päähän ilmestyy kulkusnauha, sitten hahmon otsalle kasvavat poronsarvet. Kultu muuttuu vartaloltaan poroksi, kun unen taustalla kuuluu kulkusten ääni. Kultu toteaa, ettei hänen tarvitse sietää tällaisia keskenkasvuisia mielikuvia, tähtirooleja on tarjolla Roopen unia paremmissa unissa. Kultu kehottaa Roopea etsimään hänet käsiinsä, kunhan Roope on kasvanut ulos kypsymättömistä ja lapsellisista mielikuvista ja on valmis kypsään aikuisten väliseen kohtaamiseen. (Kuva 48.) Tämän voi tulkita siten, että Roope tietää siis alitajunnassaan, mitä sukupuolenmuodostuksen performatiivisissa prosesseissa tapahtuu, vaikkei kykene myöntämään niitä päiväajunnassa tai käyttämään niitä tietoisesti oman itsensä eduksi, kuten Kultu tekee (kuvat 32, 33, 40, 41).

Kontturin (2014b, 43–44, ix. cit. Nikolajeva 2003) mukaan fantasia voi rikkoa perinteisiä sukupuolirooleja. Fantasiakertomuksissa tarina ei pääty häihin tai kruunaukseen, kuten saduissa. Fantasiassa perinteisiä sukupuolirooleja rikotaan enemmän ja modernisoidaan satujen pinnallisia ominaispiirteitä, kuten yliluonnollisia satuolentoja. Tarinassa yliluonnollinen satuolento on Roopen tajuttomuuteen ilmestynvä joulupukki, joka korostaa kohtaamisen fantastisuutta. Roopen fantasioima joulupukki on tarinan todellisuudessa saamelainen hahmo Olaf Ericson Lapista. Roope toteaa aggressiivisesti joulupukille, eli Olafille, että häntä olisi kiinnostanut todellisuutta enemmän fantastinen uni, hallusinaatio. Jälleen alitajunnasta esiin nousevia emotioita ja tunteita seuraa aggressiivinen torjunta, sanojen tasolla ilmenevä väkivalta, kun Roope tuhahtaa ”[...] Mind your own beeswax!” hallusinaatiossa näkemälleen joulupukille. (Kuva 48.)

Rosan ironisesti esittämä hallusinaation kuvaus kertoo, että maskuliininen toimija joutuu fantasioimaan voidakseen haavoittuvana ja apua tarvitsevana puhua tunteistaan feminiiniselle toimijalle. Avun tarvetta symboloi kuoleman vaara ja lumimyrsky. Unessa patriarkaatin luoma kohtaamisen este, avuttoman maskuliniteetin mahdoton identiteetti, ironisoituu Roopessa. Myös Roopen unen Kultu kyseenalaistaa hänelle tarjottua roolia

uhkaavana femme fatalena tai porona: ”[...] I don’t have to take this! [...]”. Kuvan parodisuutta ja ironisuutta korostaa Kultun naisellisen kehon, inhimillistetyn ja naisellisia muotoja indikoivan rintakuvan muuttuminen eläimeksi. Inhimillistetyn antropomorfisen ankkahahmon takaisineläimellistäminen näyttää, miten patriarkaatin sääntömääräytyneet normit sisäistänyt maskuliininen identiteetti muovaa fantasiassa halun kohteena olevaa kehoa alitajuisten impulssien ohjaamana. (Kuva 48.)

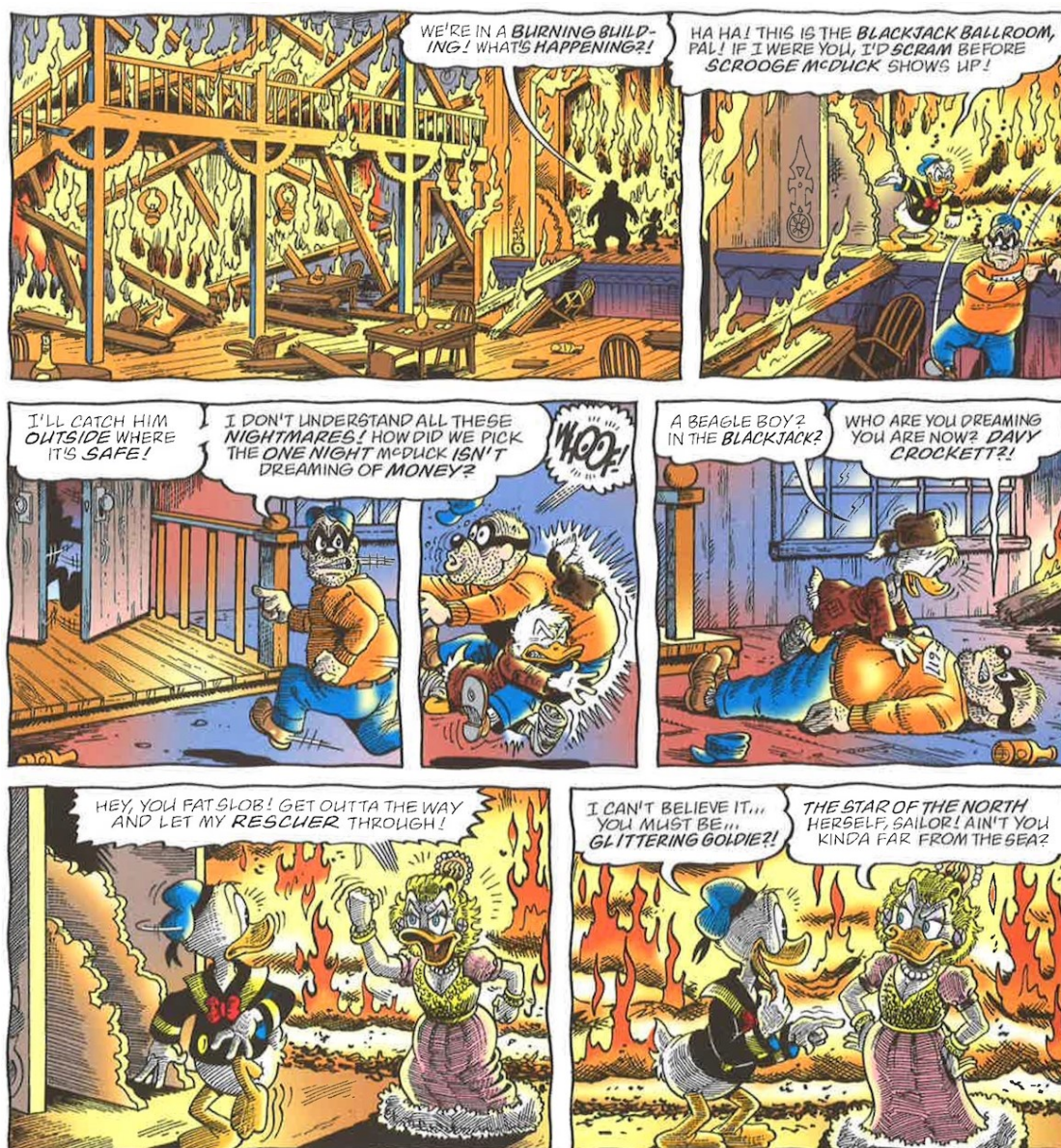
Ironiaa rakentava takaperoisen perverssi poro -kuva tulee Kultun osalta torjutuksi: porona liikkuva Kultu poistuu siten, että eläimen kehon liike on ylvästä. Niin Roopen tajunnan luoma fantasia-Kultu ilmaisee Roopelle Roopen alitajuisesti kyllä tietävän tosiasiain: Kultu ei suostu olemaan keskenkasvuisten, lapsellisten halujen unikuvin muovailtavissa oleva objekti, vaan kehottaa Roopea etsimään hänet käsiinsä, kunhan Roope on valmis aikuisten uniin. Tämä osoittaa, että maskuliininen hahmo tunnistaa alitajunnassaan sukupuolen merkityksenmuodostusprosessin ongelmat, mutta voi vain hallusinaation tilassa alkaa toistaa kumouksellisesti vanhoja kaksinapaisia sukupuoliperformaatiiveja. Roope voi yrittää puhua tunteistaan avoimesti haavoittuvana halunsa kohteelle ainoastaan tajuttomuuden, fantasian tai unen tasolla, mutta hänen alitajuntansa muovaa feminiinistä kuuntelijaa siten, ettei Roopen hahmo ehdi tai voi kertoa rehellisistä tunteistaan. (Kuva 48.)

Kun Roope toteaa, ettei voi unelle, eli alitajunnalleen mitään ja kysyy, mitä oikein tapahtuu, Kultu toteaa: ”Don’t ask **me**! This is **your** dream!” Tämä rakenne ja tapahtuma, joka unen tasolla paljastuu ja ironisoituu, on Roopen omistama ja patriarkaatin Roopen alitajuntaan luoma. Kultu poistuu ja Roope anelee, ettei Kultu jättäisi hahmoa yksin. Tämä on maskuliinisen hahmon todellinen halu: jakaa olemassaolo toisen kanssa. Maskuliiniseksi oletetun hahmon ja feminiiniseksi oletetun hahmon kumppanuus ja jakaminen ei toteudu tarinanmaailman realiteeteissa. Halu olla yhdessä ja halu jakaa tunteensa tulevat ilmaistuiksi vain maskuliinisen hahmon unenomaisessa hallusinaatiossa. (Kuva 48.)

Toinen esimerkki patriarkaatin sukupuolimatriisien hierarkioiden ironisoitumisesta unen ja fantasian tasolla on Rosan (2018) tarinassa *The Dream of a Lifetime*. Piirroksissa ruutujen huojuvat, aaltomaiset reunat korostavat, että tarinan tapahtumat sijoittuvat Roopen tajuntaan ja uneen. Tarinamaailman todellisuutta merkitsevät suorat ruutujen reunat.

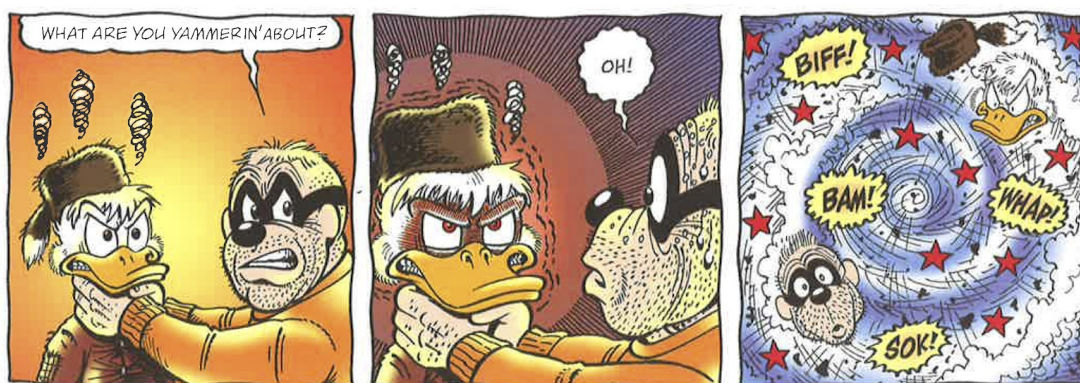


The Dream of a Lifetime -sarjakuvatarinan palavalla tapahtumien teatterinäyttämöllä toistuu jälleen Rosan (2016) *Hearts of the Yukon* -tarinasta tuttu patriarkaalinen asetus, sukupuolten performanssi, jossa oletettu femme odottaa cowboy-pelastajaa: "[...] let my **rescuer** through!", huutaa Kultu nyrkkiään heristellen. Kultun ele ironisoi hänen feminiinisen pelastettavan performatiivinsa. Kultu ei ole passiivinen eikä avuton, vaikka esittää roolia normatiivisten odotusten puitteissa: Kultun toisto on toisin toistoa nyrkki pystyssä, mikä ironisoi kaksijakoisia sukupuoliperformatiiveja. (Kuva 49.)



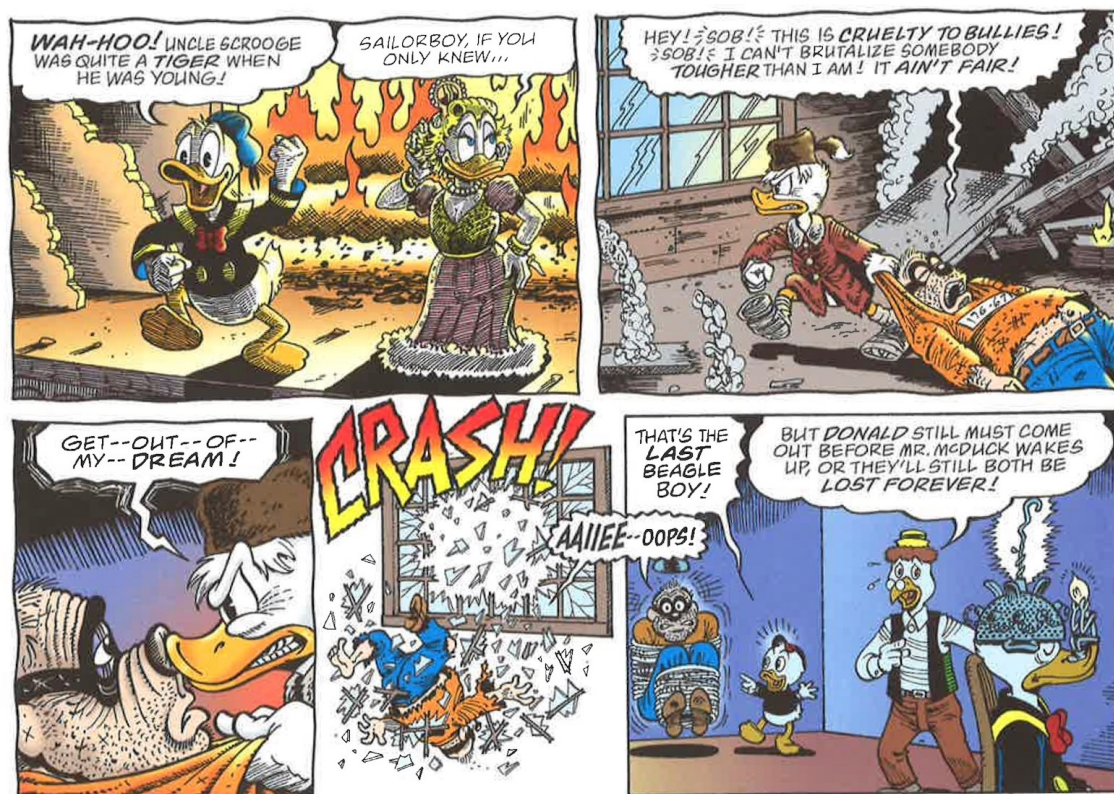
Kuva 49. Rosa 2018, 30. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Dream of a Lifetime*.

Rosa ironisoi aselman käyttämällä intertekstuaalisia ja ironisia viittauksia ja metatason keinoja. Tekijä nimeää Roopen karhukoplan jäsenen repliikissä Davy Crockettiksi, historialliseksi amerikkalaiseksi henkilöksi, jonka elämä popularisoitui ja myytillistyi län-nensankariksi, cowboyksi. Kultu puolestaan huutaa roistolle, että pelastaja-Roope on päästettävä näyttämölle. Näin ollen teksti kertoo metatasolla, mitä patriarkaatin normaatiivisten odotusten mukaan pitäisi tapahtua. Hypermaskuliininen, parransänki-ihoinen karhukoplan jäsen kysyy, miksei Roope uneksikaan rahasta? Kaikki nämä piirteet korostavat sitä, kuinka Roopen unessa patriarkaalinen sukupuolimatriisi sääntömääräyty-neine hierarkioineen määrittelee hahmon toimintaa: raha on tärkein arvo, nainen odottaa, mies on pelastaja ja väkivallan performatiivista odotetaan ratkaisua. (Kuva 49.)



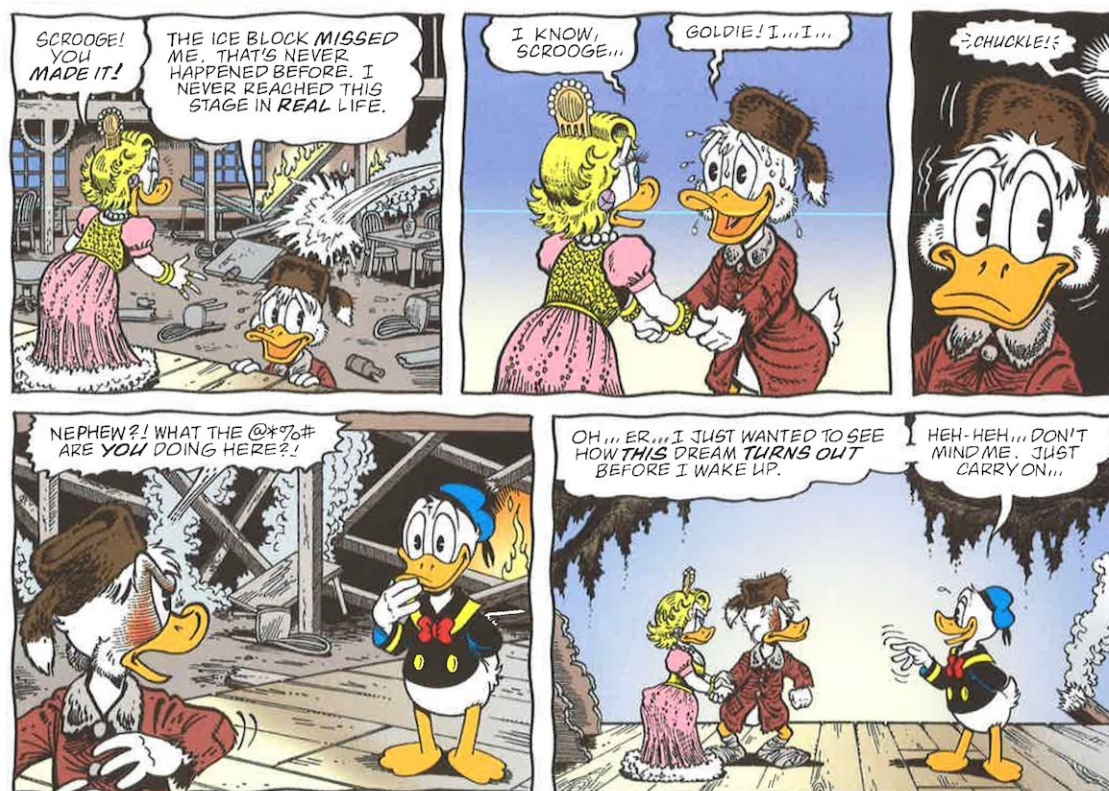
Kuva 50. Rosa 2018, 31. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Dream of a Lifetime*.

Roope turvautuukin räjähdysenomaiseen väkivallan performatiiviin, joka ironisoituu kuvallisesti: tappelu on kuin sykloni, pyörre, jossa maskuliinisten hahmojen punaisen raivon valassa olevat päät (eli raivon tunteet) korostuvat ja vartalot (tiedostava läsnäolo) katoavat. Rosan tulkinta korostaa ironisesti väkivaltaa maskuliinisena ratkaisukeinona. (Kuva 50.) Unen fantasiassa nuori Roope voi olla kaikkivoipa ja voittamaton cowboy – aivan kuten subjektiivisissa nuoruusmuistoissaan, joita Carl Barks kuvaa Roopen baari-tappelussa ja Kultun kidnappauksessa. (Kuvat 20 ja 34.) Kaikkivoipaista ja voittamaton-ta Roopea kannustava Aku viittaa nuoren Roopen olevan kuin *tiikeri*. Seksuaalisuuteen viittaa Kultun vastaus Akun tiikeri-määritelmään: ”Sailorboy, if you only knew...” Voi pikku merimiespoika, kunpa tietäisitkin. Näin maskuliiniselle toimijalle tarjolla olevat kovat taloudelliset arvot, väkivaltaiset ratkaisut ja roolit sekä eläimellisen villit seksuaaliset suoritusodotukset ironisoituvat Roopen unessa. (Kuvat 49, 50 ja 51.)



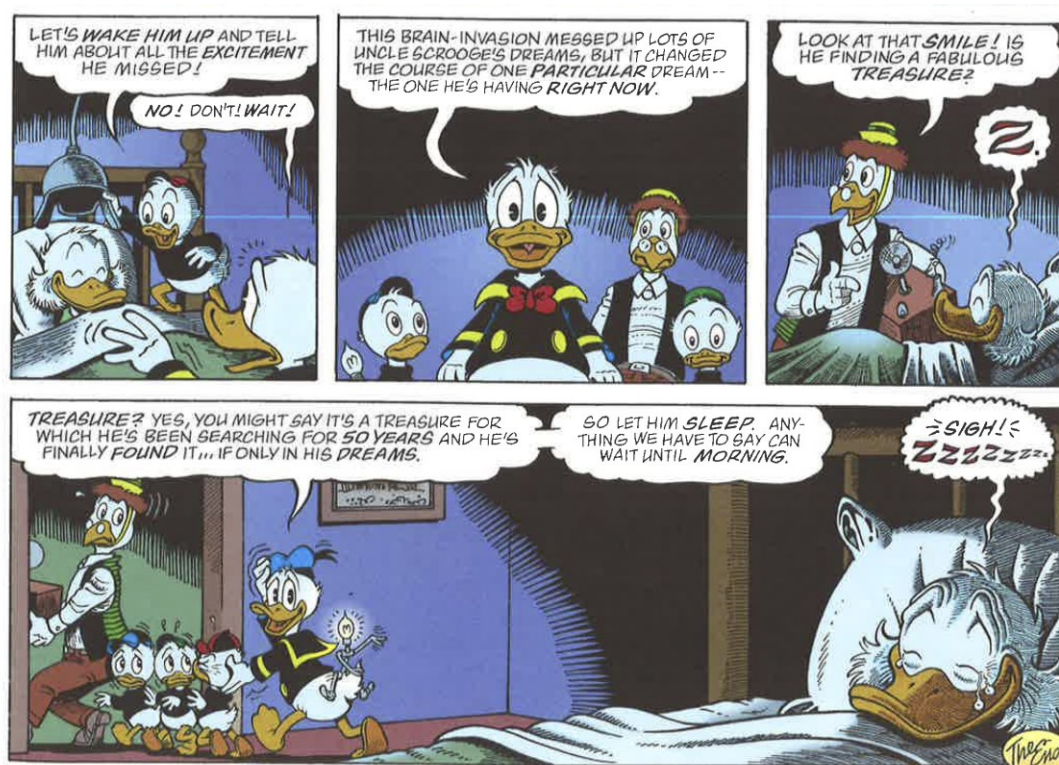
Kuva 51. Rosa 2018, 31. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Dream of a Lifetime*.

*The Dream of a Lifetime*n kohtaus käsittelee Roopen unen ja fantasian tilaa ja tajuntaa, jossa esitetty teema kysyy, mikä on totta ja mikä ei. Mitkä vaarat uhkaavat maskuliinista Roopea? Vaikka Roope määrittelee itsensä unessa patriarkaatin maskuliiniset odotukset täyttäväksi tiikeriurhoksi, on hänellä silti unessa enemmän tilaa toimia verrattuna tarinanmaailman preesensiin. Kunhan Roope on saanut poistettua unestaan patriarkaatin, jonka metafora on karhukopla, seuraa unen huipennuksena Kultun ja Roopen kohtaaminen näyttämöllä. Tapahtumat muuttuvat Roopen tajunnassa – tosin vasta rituaalistuneen maskuliinisen väkivallan performanssin jälkeen, kun karhukoplan jäsen eli patriarkaatti on Roopen taltuttama. Kun hypermaskuliininen, patriarkaatin odotuksia ironisesti symboloiva roisto on ulkoistettu ja poistettu unesta, Roopen hahmo pääsee viimeinkin Kultu luokse – tajuissaan unessa. Roope hämmästelee unessaan, ettei todellisuudessa koskaan päässyt näin lähelle Kultua. Hahmot voivat nyt keskustella kahden, näyttämö on miltei tuhoutunut, sukupuolta rakentavia performatiiveja ei enää tarvita, näyttämön katarttinen tuli on miltei sammunut. Kohtauksen emotionaalinen ja seksuaalinen jännite puretaan, kun voyaristinen Aku – nuori mies – on vielä koomisesti poistettava Roopen unesta, ennen kuin Kultu ja Roope saavat olla yhdessä. (Kuvat 50, 51 ja 52.)



Kuva 52. Rosa 2018, 32. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Dream of a Lifetime*.

Rosan eri tarinoissa Roopen unessa ja fantasiassa sukupuolen sääntömääräytynyt kaksijakoisuus on vahvasti ironisoitu hahmojen sukupuolta rakentavien performatiivien avulla. Rosan (2016) *Hearts of the Yukon* -tarinassa näyttämöllä tapahtuva performatiivien toisin toistaminen, jossa feminiininen Kultu pelastaakin cowboy-Roopen, korvautuu Roopen alitajunnan tuottamassa unessa tarinassa *The Dream of a Lifetime* saman kohdauksen erilaisella lopulla. Roope luo unessa tilanteen, joka on erilainen kuin Rosan ankkuniversumin todellisuudessa: Roope pysyy tajuissaan, eikä hysteriseksi leimattua Kultua viedä vastoin Kultun tahtoa pois Roopen luota. Lukija ja Aku ulkoistetaan *The Dream of a Lifetime* -tarinan kerronnassa unesta. Lukija näkee muiden tarinan hahmojen tavoin loppukuvassa, kuinka kyöneleet valuvat hymyilevän ja nukkuvan Roopen silmistä. Onko Roopella tukahdutettu halu tulla yksinäisyydeltä pelastetuksi? Unessa ja fantasiassa heteromatriisi ja sukupuolinnormatiivinen pakko paljastuvat. Myös Roope on tarvitseva ja heikko, ei ainoastaan sankari-cowboy. Roopen unet ja fantasiat tuottavat maskuliinisen hahmon kannalta erilaisia tilanteita kuin Rosan tarinanmaailman todellisuudessa. (Kuvat 41, 48, 52 ja 53.)



Kuva 53. Rosa 2018, 33. ©Disney. Sarjakuvatarina *The Dream of a Lifetime*.

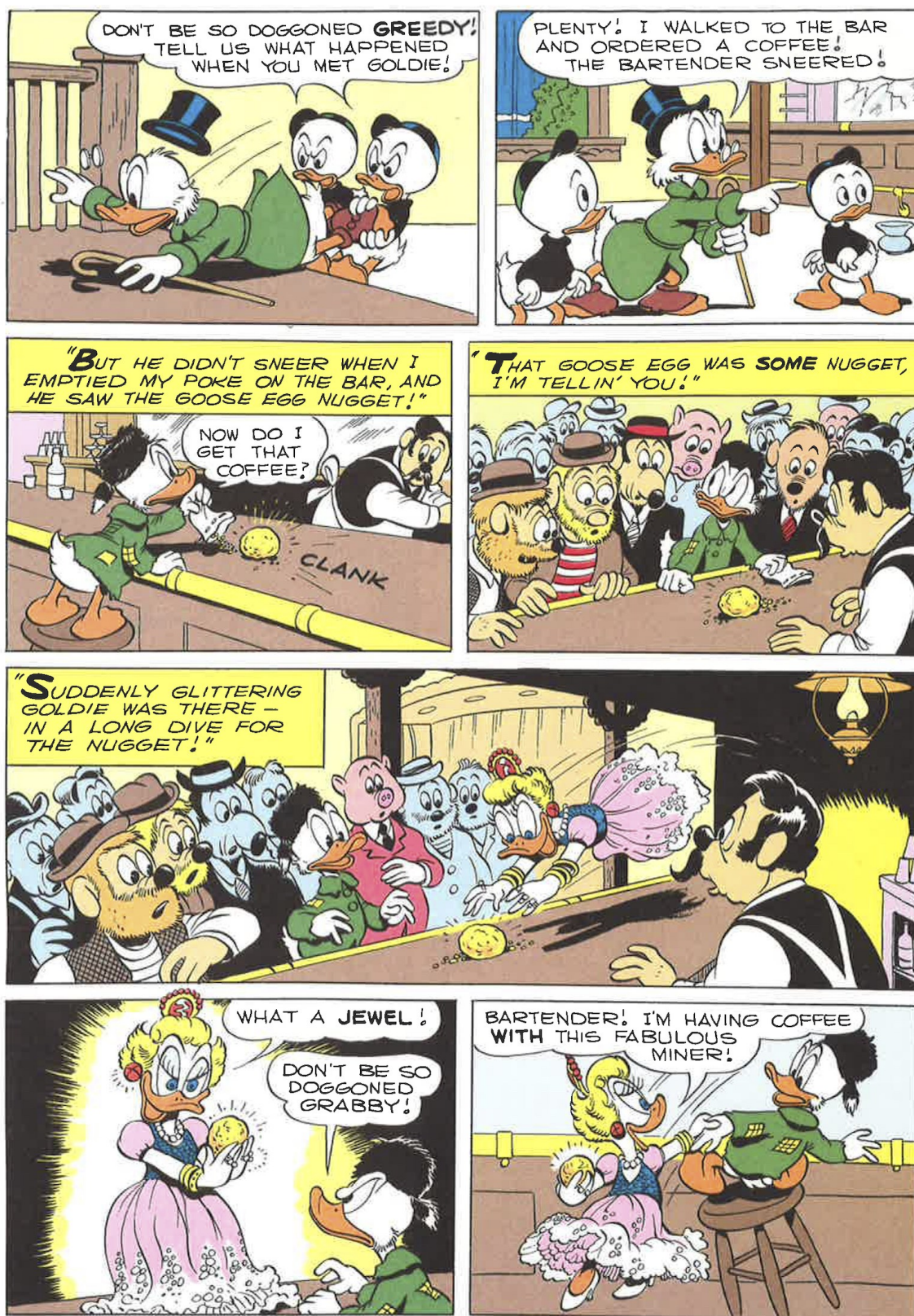
Sukupuolinormatiivinen toistopakko aiheuttaa sen, että Roopen oltava tiedoton (*tajuton*) avuttomuudestaan ja tuen tarpeestaan. Maskuliniteetin hauraus, avuntarve, kyyneleet tai herkkyys painetaan alitajuntaan. Rosan piirtämät ironiset uni- ja fantasiajaksot tuovat nämä seikat esille: onnellista unta nähdessään Roope saa vuodattaa ilon kyyneleitä. (Kuvat 41, 48 ja 53.)

Maskuliinisella cowboylla on Rosan sekä Barksin tarinoiden todellisessa preesensissä tilaa olla vain aggressiivinen pelastaja, jota kiinnostaa pääasiassa vain kulta ja raha – herkille tunteille tai avun tarpeelle ei ole paikkaa. Tämä toiminnan tila tai tilattomuus korostuu Rosan kirjoittamissa Roopen fantasioissa. Unien ironian lisäksi sääntömääräytyneiden performanssien toimijalle aiheuttama tilanahtaus paljastuu siinä, kuinka vastaan laittava, vastusteleva Kultu viedään pois *Hearts of the Yukon* -tarinassa. Rosa ironisoi hysterian historiaa esittäessään Kultun kuin mielenosoittajana, joka kannetaan väkisin tilanteesta pois. Kultun on esitettävä performanssi, jossa hän korostaa feminiinisyyttä ja siihen sisältyvää oletettua avuttomuutta. (Kuvat 40 ja 41.) Roopen fantasiassa ja unessa esteet kuitenkin hälvenevät, Roope voi pyytää Kultua jäämään, auttamaan tai puhua Kultulle kahden kesken. Tätä korostaa *The Dream of a Lifetime* -tarinan päätös:

Aku kertoo, että *erään erityisen unen* eteneminen muuttui: Roopen 50 vuotta etsimä aarre on viimein löytynyt – mutta ”[...] if only in his **dreams** [...]”. (Kuva 53.) Unen erityisyys on patriarkaanin saneleman matriisin murtuma, Kultun ja Roopen – *herkän cowboy*n ja vahvan ja elävän, *femme soliden*, *femme vitalen*, kohtaaminen.

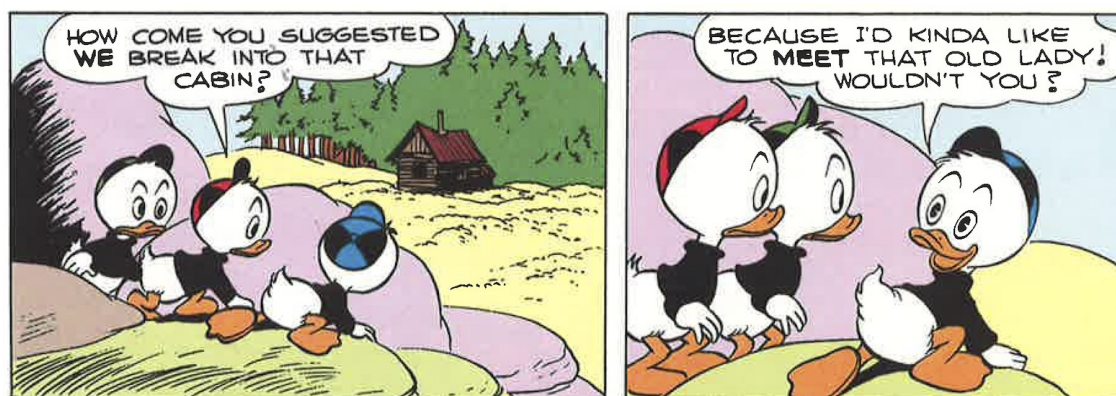
Maskuliinisen toimijan unia ja fantasioita analysoidessa huomaamme Roopen väkivaltaisten performanssien korostavan sitä, että vain voimannäyttöihin perustuva tilan haltuunotto on maskuliiniselle Roopelle mahdollista. Barksilla (2012) *Back to the Klondike* -tarinassa Kultun toisintoistamisen performatiivit ja normatiivisten sukupuoliperformatiivien kumouksellisen toiston yllättävyys alleviivautuu Roopen, Akun ja ankanpoikien repliikeissä: Barksin Kultu voi piilosta tarkka-ampujan tavoin mustana silhuettina toimia miehisessä reviiriään puolustavassa performatiivissa. (Kuvat 21 ja 22.) Kun näemme Kultun kokonaan, hän ”paljastuu”, (näemme väreissä) ”vanhaksi mumoksi”. Mitä Tupu Hupu ja Lupu tähän sanovat? He vaativat ensin Kultua käyttäytymään kuin ”lady” eli hieno nainen. (Kuva 24.) Nuori polvi odottaa naiseksi oletetulta toimijalta normatiivisia sukupuolta rakentavia performatiiveja. Mutta sitten tämä kolmihenkinen nuoren maskuliinisuuden toimijuus jakautuu: yksi toimii tiedonvälittäjänä, paljastajana välittäen Roopelle tiedon täällä onkin toimijana mummon sijaan *nainen*, itse Kultu. Kaksi ankanpoikaa jäävät ymmärtämään, mikä on totta: Kultun elämän ja toimijuuden tila ja taustat paljastuvat nuorille ankoille, ja he samastuvat Kultuun ja säälivät hahmoa. (Kuva 25.)

Ankanpojissa herää empatia, jonka nuoret miehet voivat ilmaista, näyttää ja sanoa ääneen. Mutta tähän ei Roopella ole tilaa: hänen täytyy toimia sukupuolinormatiivisen odotteen mukaisesti ja vain armoton talousajattelu ja maskuliiniset raivokohtaukset sallitaan Roopelle. Myös Andrae (2006, 87) kirjoittaa, että Barksin ankanpojat kuvastavat empatiaa, moraalisia ratkaisuja ja kykyä asettua heikommassa tilanteessa olevien hahmojen asemaan, kun taas Roope kieltää itsensä ja tunteensa. Ankanpoikien repliikki Roopen ahneudesta kyseenalaistaa kovat taloudelliset arvot ensisijaistaneen maskuliinisen toimijan arvot. Ankanpojan kasvoilla on tyytymätön ilme myös silloin, kun Roope perii velkoja (kuva 26). Nuorissa hahmoissa ilmenee ennakkoluuloton uteliaisuus ja tiedonhalu: ”Don’t be so doggoned **greedy**! Tell us what happened when you met Goldie!” Tupu, Hupu ja Lupu haluavat oikeasti tietää, mitä todella tapahtui. (Kuva 54.)



Kuva 54. Barks 2012, 48. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

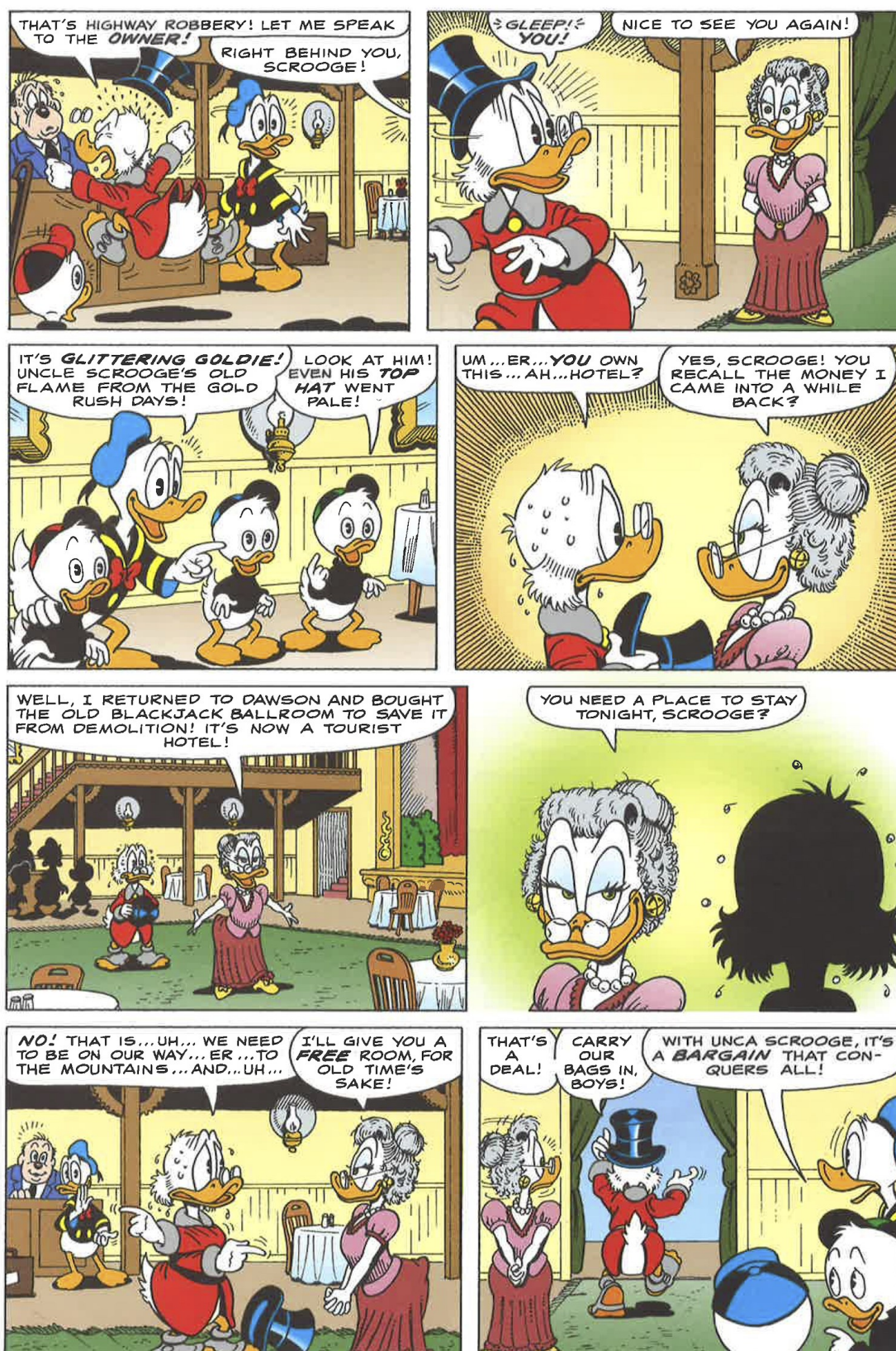
Tupu, Hupu ja Lupu myös tunnistavat tunteita sekä havaitsevat vajavuuksia ja puutteita, joita Roopen toiminnassa ilmenee suhteessa Kultuun. Ankanpojat haluavat tutustua Kultuun, he tahtovat tavata Kultun ja todella saada tietää kuka hän – tuo mystinen ”that old lady” – todellisuudessa on. He haluavat kohdata feminiinisyyden vilpittömin ja avoimin mielin. (Kuva 55.)



Kuva 55. Barks 2012, 59. ©Disney. Sarjakuvatarina *Back to the Klondike*.

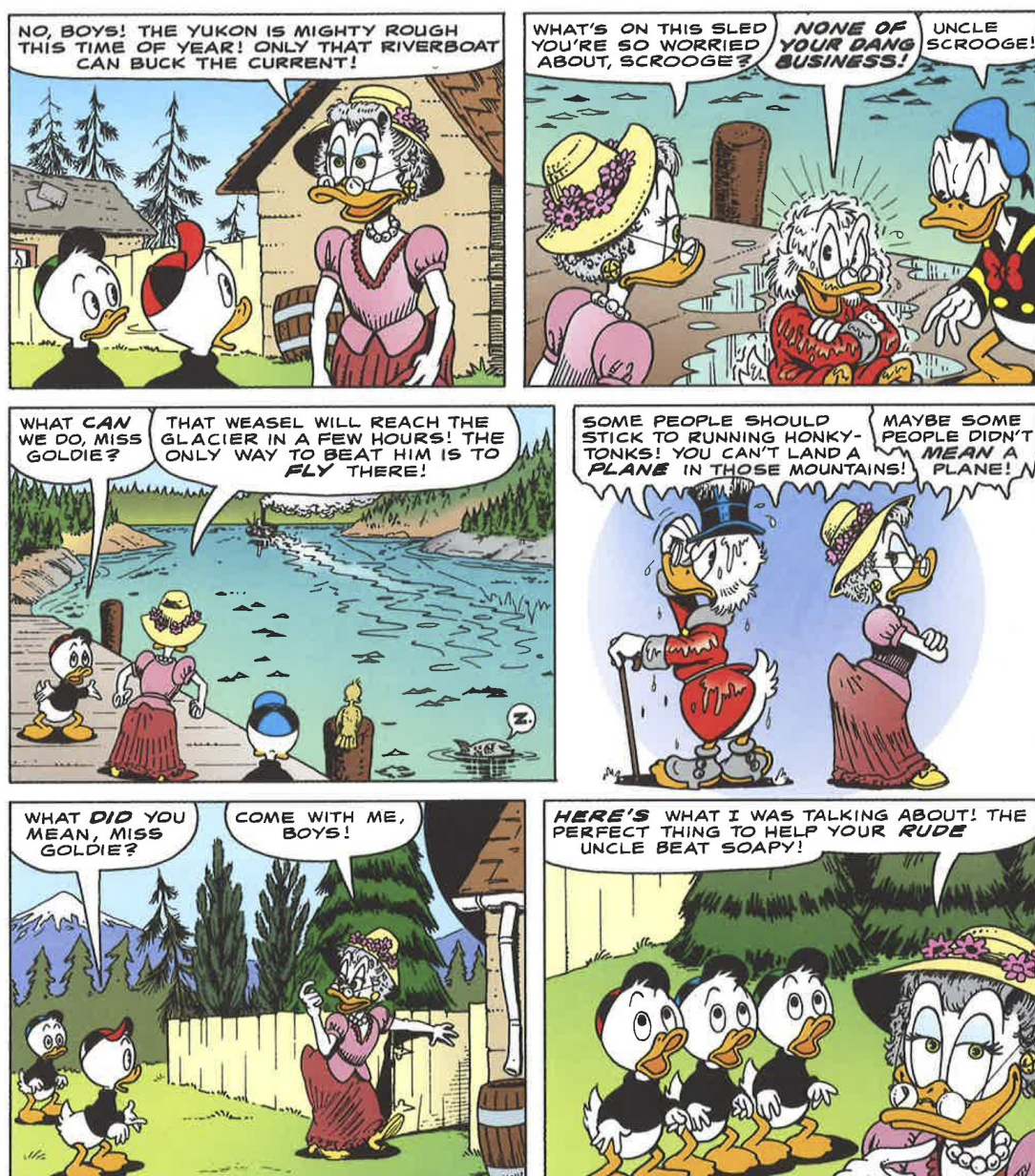
Barksin (2012) *Back to the Klondike* -tarinassa lasten ja nuorten empatialle, oppimiselle ja tiedonhalulle on enemmän tilaa ilmetä kuin aikuisten tunteille. Lapsia representoivat ankanpojat esittävät Barksilla kritiikkiä Roopen toiminnasta, jonka he kyseenalaistavat kysymyksillään. Myös Aku on mukana ymmärtämässä Kultua. Barks näyttää tarinassaan sukupolvien välisen eron: Kultun toiminnan motiivien armollinen ymmärtäminen on helpompaa nuorille kuin patriarkaatin identiteetinmuodostuksen kapeaan tilaan vangiksi jääneelle, vanhemmalle maskuliiniselle toimijalle, Roopelle.

Sukupolvien välinen kuilu ja väkivalta toistuvat Rosalla (2014) tarinassa *Last Sled to Dawson*, kun Roope turvautuu väkivallan performanssiin hotellin vastaanotossa: hahmo riehuu väkivaltaisesti loikkien ja huutaen, koska ei tahdo maksaa hotelliyön kustannuksia. Ankanpojat ja Aku tunnistavat, tulkitsevat ja kommentoivat Roopen tunteita ja talousarvojen ensisijaisuutta: Aku huomauttaa pojille ”It’s **Glittering Goldie!**” ja pojat vastaavat ”Look at him! Even his **top hat** went pale!”. Muut hahmot tietävät mitä tapahtuu, vaikka Roope turvautuu vain talouden kieleen. Kultu ilmaisee vapaammin mitä haluaa ja tuntee, mutta Roope torjuu ja salaa tunteensa. Roope ottaa Kultun yöpymiskutsun vastaan, mutta päällisin puolin vain siksi, että hotellihuone on ilmainen. (Kuva 56.)



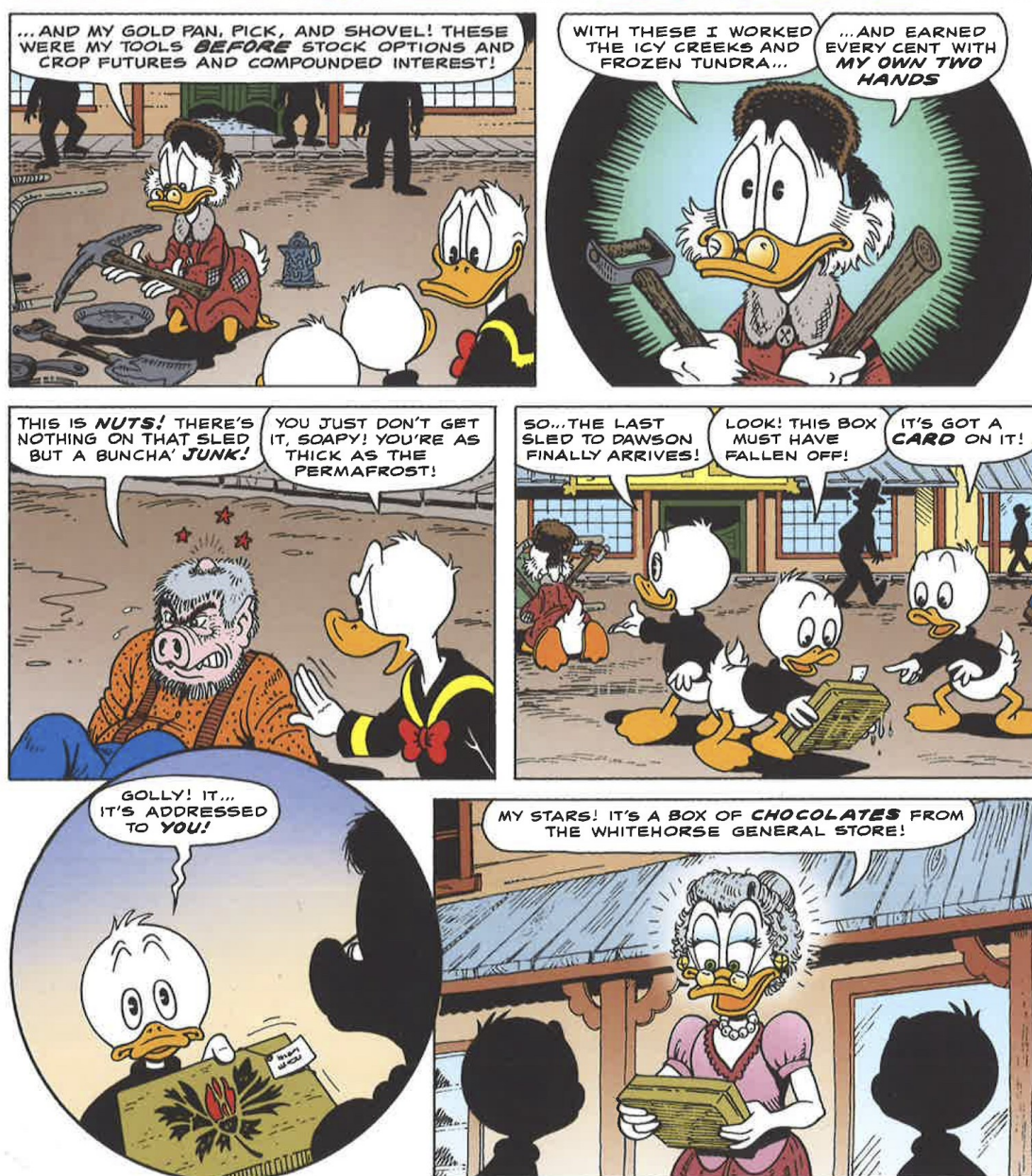
Sivun sarjakuvakerronnassa tiivistyy Roopen ja Kultun ambivalenssin suhteen keskeisiä teemoja. Itsellinen, pärjäävä emansipoitunut feminiininen hahmo herättää talousarvot ensisijaiseksi asettavalle maskuliinisessa hahmossa hämmennystä. Maskuliininen hahmo ei kykene vuorovaikutukseen ja käyttää rahaa ja kovia arvoja paetakseen tilanteesta. Hotelli on Kultun omistuksessa ja kuvissa Kultu on suoraselkäinen ja johdonmukainen yrittäjä. Roopen ja Kultun välinen ambivalenssi jännite korostuu, kun Rosa poistaa ruutujen reunat kokonaan: Roopen identiteetinmuodostus on tilanteessa hankalaa. Tuskallisesti hikoileva hahmo muuttuu mustaksi silhuetiksi, kun Kultu kysyy silmät puoliavoimena, suu hymyilevänä, katseen suoraan Roopeen kohdistavana, tarvitseeko Roope yösijaa. Roope kiusaantuu kysymyksestä eikä pysty muodostamaan kokonaista lausetta vastaukseksi. Taustalla Aku kuiskaa jotakin hotellin vastaanottovirkailijalle. Kun Kultu sanoo, ettei ottaisi maksua yöpymisestä, Roope poistuu jättäen hämmästyvän Kultun taakseen. Ankanpojat kommentoivat setänsä toimintaa säälivin katsein. “With unca Scrooge , it’s a **bargain** that conquers all!”. Hyvät kaupat ennen kaikkea: rakkaus voittaa aina -fraasin (love conquers all) substantiivi *love* korvautuu talouden sanastolla ”**bargain**”, hyvät kaupat. Talouden arvot ovat ensisijaisia eikä avoin, yhdenvertainen läsnäolo ja kohtaaminen toteudu joustamattomassa patriarkaattisessa kahden sukupuolen järjestelmässä. (Kuva 56.)

Kultun emansipaatio tulee tarinassa esille siten, että Kultu on olosuhteiden asiantuntija, ratkaisujen tarjoaja ja tunteiden sanallistaja (kuvat 56, 57 ja 59). Kultu tuntee Yukonjoen olosuhteet tarkasti ja osoittaa asiantuntijuutensa ankanpojille. Kultu pysyy tyynenä, mutta jälleen kerran Roope turvautuu aggressioon, koska maskuliininen hahmo ei voi kertoa tunteistaan avoimesti – tästä toiminnasta Aku toruu Roopea, eli sukupolvien välinen ero nousee esiin. Sukupuoli ei tee hahmoista erilaisia siinä suhteessa, että feminiininen ja maskuliininen eivät jakaisi samuutta ja samankaltaisuutta. Tätä kuvaa Rosan jälleen käyttämä peilikuvaruutu, jossa Kultu ja Roope kiistelevät. Roope aliarvioi Kultun ratkaisuehdotuksia, jotka Kultu esitteleeikin vastaanottavaisemmalle yleisölle: nuorimmalle sukupolvelle, joka osaa suhtautua feminiiniseen ja emansipoituneeseen hahmoon kunnioittavasti, avoimesti, uteliaasti. Ankanpojat pystyvät kommunikoimaan Kultun kanssa ilman ongelmia: he jopa kysyvät vahvalta ja itsenäiseltä Kultulta, naiselta, neuvoja, mitä Roope ei pysty tekemään ylpeytensä ja patriarkaatin saneleman normatiivisen kaksijakoisen sukupuolimatriisin vuoksi. (Kuva 57.)



Kuva 57. Rosa 2014, 134. ©Disney. Sarjakuvatarina *Last Sled to Dawson*.

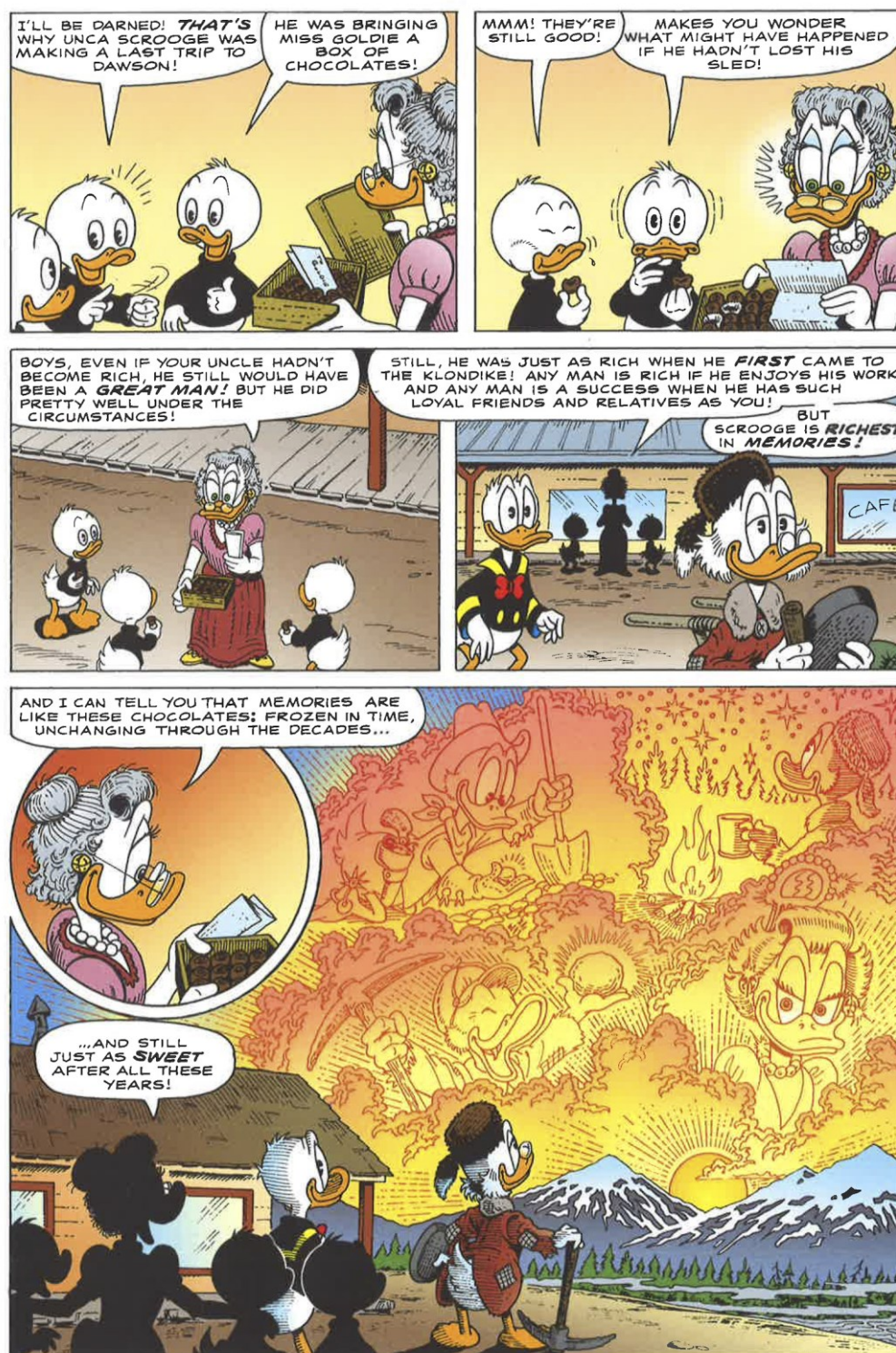
Kun Roope taistelee Soapya, hypermaskuliinista roistoa vastaan, tulevat talouden arvot jälleen esille. Patriarkaatin ja maskuliniteetin kovia arvoja, ainoastaan rahaa ja sen saamista keinolla millä hyvänsä kuvaava hahmo Soapy hämmästyy ja vihastuu siitä, että tarinassa jäätiköltä etsitty Roopen vanha reki sisältääkin rikkauksien sijaan muistoesineitä, jotka ovat Soapyn mielestä romua, ”junk”. Patriarkaattiroisto ymmärtää vain rahan arvon. Akun kommentti kuvastaa tätä yksiulotteista ajattelua, kun Aku vertaa roistoa eli patriarkaattia arvoineen ikiroutaan: ”You just don’t get it Soapy! You’re as thick as the permafrost” (kuva 58.)



Kuva 58. Rosa 2014, 147. ©Disney. Sarjakuvatarina *Last Sled to Dawson*.

Tarinassa Roope ei voi taaskaan näyttää tunteitaan suoraan Kultulle, vaan emotiot välitetään erilaisten artefaktien avulla. *Last Sled to Dawson* -tarinan lopussa jälleen nuori, kolmijakoinen maskuliniteetti paljastaa totuuden, kun ankanpojat löytävät konvehtirasi-an, huomaavat kenelle se on osoitettu ja vievät sen Kultulle. Loppukuva on paljastava. Kultu asettaa käsivarret ankanpoikien harteille, mutta ei Roopen: polvistuneella Roopella ei ole muuta, kuin fantasiat ja muistot menneisyydestään ja erämaan valloittamisesta silloin, kun hän oli cowboy nuoruuden voimissaan. (Kuvat 58 ja 59.) Roopella on fetisinomainen suhde esineisiin (Kultun hiuskiehkura, kullankaivuuvälineet, hanhenmu-

nahippu jne.), jotka ovat aivoa väylä tunteisiin. Roopella ei ole tarinanmaailman realiteetissa mahdollisuutta toimia toisin, koska patriarkaattisen kaksijakoisen sukupuolijärjestelmän normatiivinen ja rajoittava odote ei salli hänelle muutosta. Siksi Roope fantasioi pakkomielteisesti nuoruuttaan ja muistojaan: olisiko hän voinut toimia toisin? (Kuva 58.)



Kuva 59. Rosa 2014, 148. ©Disney. Sarjakuvatarina *Last Sled to Dawson*.

Patriarkaatin Roopen tajuntaan tuottaman fantasian voimakkuus ja hallitsevuus sekä sen synnyttämät ristiriidat näkyvät Roopen hahmon unessa, hallusinaatioissa ja muistojen intensiteetissä. Vasta unessa voi Roope olla avuton, ja antaa Kultun pelastaa hänet. Vain reestä löydettyjen muistoesineiden avulla Roopen on mahdollista saada kosketus tunteisiinsa. Tämä fantastinen, muistoja täynnä oleva Roopen mielen maisema nähdään myös *Last Sled to Dawson* -tarinan viimeisessä ruudussa. Kultun emansipaatio tulee esille siten, että Kultu voi olla avoin, tasapainoinen ja kertoa rehellisesti nuorelle sukupolvelle Roopesta ja itsestään. Kultun emotionaalinen kypsyys ja emansipaatio paljastuvat Kultun empatiakyvyssä. Kultu voi sanoittaa Roopen nuoruutta, elämänratkaisuja ja valintoja Akulle ja ankanpojille. Cowboy-aikojen kullankaivuuvaatteisiinsa pukeutunut Roope seisoo vaieten selin muihin hahmoihin, upoten muistoihinsa. Muistot muuttuvat fetiseiksi: Kultu on elävä ja läsnä, mutta Roope ei ota Kultuun kontaktia. (Kuva 59.) Gold on suomeksi 'kulta'. Kultu eli Goldie on nimensä mukaisesti *elävää kultaa* – tämän nimen voi lukea metaforana, joka kiinnittää Roopea Kultuun entisestään. Silti elävä kulta, Kultu jää Roopen tavoittamattomiin, koska Roope voi koskettaa vain kulta-metallista tehtyjä fyysisiä esineitä – kuten rahaa. Ja sen joukkoon Roopen hahmo tunnetusti sukeltaakin pyöriessään kolikoiden seassa kuin delfiini konsanaan.

6 KULTU KIMALLUKSEN EMANSIPAATIO – ONKO SITÄ?

Kultu Kimallus voisi tulkita *femme fatale* -troopin mukaisesti, mutta Kultu ei ole tämän pro gradu -tutkielman aineiston *tekstien* luennassa *femme fatale*. Kultu on *femme solide*, *femme vitale*, eli vahva ja luja, elinvoimainen nainen, joka tekee asioita pärjätäkseen toimintaympäristössään, jossa hän joutuu paikkansa ottamaan tavalla tai toisella. Kultu Kimallus *liukuu* häntä ympäröivän sukupuolinormatiivista toimintaa edellyttävän sosio-kulttuurisen toimintaympäristön mahdollistamissa rooleissa feminiinin ja maskuliinin välillä käyttäen tietoisesti erilaisia performatiiveja. Tässä luvussa vedän yhteen Kultu Kimallusta koskevia tulkintoja edellä esitettyyn analyysiin pohjautuen ja analyysissä esiinnousseita päätelmiä kooten. Keskityn sitomaan kokonaisuuden Kultu Kimalluksen emansipaatioon, jota perustelen käyttäen myös eri lähteitä. Seuraavaksi tiivistän analyysin päätelmiä kuvailen, kuinka Kultu Kimalluksen emansipaatio ilmenee kahden eri tekijän tulkinnoissa.

6.1 Onko Kultu *femme fatale* – vai jotakin aivan muuta?

Thomas Andraen (2006, 28–29) kirjoittaa, että 1920-luvulla viktoriaanisets arvot vaihtuivat avoimempiin ja vapaampiin arvoihin. Esiin nousevat itsenäiset, muodikkaat ja nuoret uuden ajan naiset tulivat näkyviin yhteiskunnassa ja aiemmin miesten hallitsemassa julkisessa tilassa ja sosiaalisessa elämässä. Miehet pelkäsivät naisten uhkaavan miesten auktoriteettia, autonomiaa ja valtaa. Stereotypiat vaarallisesta, itsenäisen seksuaalisen vallan saavuttaneista, valloittavista naisista saivat tilaa huumori- ja sarjakuvalehdissä. 1920-luvun vapautuneen uuden ajan naisen idea ja siihen patriarkaatin kohdistamat pelot heijastuivat sarjakuvien ja pilakuvien seksualisoivassa, voyeristisessä ja etnisiä stereotypioita viljelevässä kuvastossa, joka kuvasi julmasti uusia muotikampauksia ja vaatteita käyttäviä vapautuneita naisia. Vaarallisen, viettelevän naisen vastakohtana toimivat pilakuvat epämiellyttävistä suurista ja lihavista vaimoista, jotka kahlitsivat miehen. Kuvat tukivat valkoisen miehen identiteetin ensisijaisuutta. Ne olivat julmia karikatyyreja, joita myös Carl Barks piirsi. Tätä taustaa vasten voi ajatella, että Barksin luoma ja Rosan täydentämä Kultu Kimallus olisi tulkittavissa *femme fatalena*. Mutta vaikka Barks Andraen mukaan toisti stereotypisoivaa pilakuvastoa, taiteellinen ja luova Barks kuitenkin problematisoi, satirisoi, muunteli ja heikensi kliseisiä kuvia. Tämä on

nähtävissä myös edellä tekemässäni analyysissä. Barksin femme, Kultu Kimallus, on syvälinen emansipatorinen hahmo, jonka toiminnan motiivit ovat moniulotteisia ja perusteltuja. Kultu Kimalluksen toiminta ja identiteetinmuodostus on tiedostettua sekä sukupuoliperformatiivit Kultun tietoisesti tunnistamia ja ohjaamia.

Andrae (2006, 74–77) kirjoittaa, että myös vuosikymmeniä myöhemmin, toisen maailmansodan jälkeisessä yhdysvaltalaisessa kulttuurissa, sodasta palaavien miesten oli vaikea sopeutua aktiivisten naisten uuteen yhteiskunnalliseen asemaan. Sodassa olleiden miesten ammatteihin ja tehtäviin työelämässä ja yhteiskunnassa päässeet naiset eivät halunneet luopua uudesta itsenäisyydestään ja vapaudestaan. Naiset eivät tahtoneet menettää uusia ammatillisia roolejaan sotaveteraaneille ja palata koteihin perinteisinä nähtyihin feminiinisiin tehtäviin kotiäideiksi ja vaimoiksi. Tämän aiemmin luonnollistetun, joko maskuliiniseen tai feminiiniseen rooliin ihmiset ja toimijat asettavan, dikotomisen sukupuolijaon kyseenalaistava uusi tilanne ilmenee Andraen mukaan film noir-elokuvien femme fatale -hahmossa. Voimakas, seksuaalisesti puoleensavetävä ja aggressiivinen nainen on hahmo, joka kieltäytyy hänelle tarjotusta, ”naiselle soveliaasta”, huolettavaksi antautuvan naisen paikasta yhteiskunnassa on femme fatale. Femme fatalesta tehtiin syntipukki, johon sodanjälkeiset suuret muutokset niin kulttuurissa kuin sukupuolirooleissa voitiin projisoida. Andraen mukaan tätä jännitettä ja ristiriitaa käsittelevät myös Barksin sarjakuvat, joissa Aku Ankka kohtaa painajaisunissa hirviöitä ja häntä jahtaavia naisia. Julkinen nolaaminen epämiehekkääksi olisi pahinta, mitä voisi tapahtua.

Kun Barksin Kultu on vetäytynyt erämaahan Roopen vanhalle valtaukselle, voidaan Kultun tulkita ottavan itselleen sen itsenäisen, pärjäävän ja toiminnallisen subjektin roolin ja valtaavan käyttöönsä emansipatorisen subjektin tarvitseman tilan, valtauksen, vuoristot ja aarniometsät. Näitä hänen ei odoteta ottavan haltuunsa. Tämä näkyy Roopen, Akun ja ankanpoikien reaktiossa, kun he hämmästelevät metsikössä elävää mummelia. Tämä maskuliinisen katseen näkemä toimijuuden ristiriita tulee ilmi siitä, että Barks esittää Kultun ensin ainoastaan mystisenä mustana silhuettina, joka piirtyy taustaa vasten. Silhuetin mustuus on maskuliiniselle katseelle pelottavaa: ääriviivat kertovat, että silhuetilla on hallussaan suurenmoisia voimia, joita symboloivat ase ja karhu. Suvereenista itsenäisyydestään Kultun on liu’uttava hurmaavaan femme-rooliin, jotta hän voisi

kohdata maskuliinisuudesta kaikin keinoin kiinni pitävän Roopen. Näin mekkoon pukeutuessaan Barksin femme-Kultu antaa Roopelle mahdollisuuden olla se maskuliininen pelastaja, joka Roopen dikotomisessa sukupuolinnormatiivisessa matriisissa oletetaan olevan. Tämä ristiinpukeutumisen teema on nähtävissä, kun Kultu vaihtaa vaatteitaan. (Kuvat 22 ja 37) Sama toistuu Rosan tarinassa *Hearts of the Yukon*, kun Kultu esittää pelastettavan pyörtyvän femmen avutonta roolia palavalla näyttämöllä tai kullankaivauksella erämaassa tarinassa *The Prisoner of White Agony Creek*. (Kuvat 32 ja 40.) Nämä performatiivit Kultu Kimallus tekee tietoisesti valiten ja koettaen itse ohjata oman elämänsä tapahtumia. Näin ollen tämä toiminta on siis emansipatorista.

Kultua ympäröivän sukupuolinnormatiivista toimintaa edellyttävän sosiokulttuurisen toimintaympäristön mahdollistamissa diskursseissa Kultu Kimallus liukuu feminiinin ja maskuliinin välillä käyttäen tietoisesti erilaisia performatiiveja. Roopelle ei jää tilaa näin laajoihin väkivallattomiin performatiivisiin liukumiin kahden eri tekijän luomissa ankauniversumin tarinoiden maailmoissa. Barksilla Roopen kertojaääni maalailee taakumissa Roopesta hypermaskuliinista sankaria, jonka ainoa tapa ilmaista tunteita on niiden purkaminen rituaalistuvissa väkivallan spehtaakkeleissa, kuten baaritappelussa ja naisenryöstössä. On mielenkiintoista todeta, kuinka Rosa jatkaa tämän teeman käsitteilyä.

Myös Rosan Roope toistaa rituaalistuvia väkivallan spehtaakkeleita silloin, kun hänen tunteensa Kultua kohtaan käyvät ylitsevuotavan voimakkaiksi. Tätä väkivallan spehtaakkelia Rosa soveltaa myös Kultuun tehden hahmoista toistensa miltei identtiset peilikuvat ja laajentaen väkivallan spehtaakkelit osaksi Kultunkin toimintaa. Peilikuvat symboloivat, että eronteko sukupuolten välillä on keinotekoisia. (Kuvat 17, 43 ja 57.) On mielenkiintoista, kuinka Rosan Kultun väkivalta on yhtä spehtaakkelinomaista kuin Roopen. Barksin Kultun väkivalta on piilotettuna tyrmäystippoihin eli myrkkyyn, mustaan silhuettiin ja yön pimeyteen alueen puolustamisessa, mutta Rosan Kultun väkivalta tulee ilmi. Näin ollen voi ajatella, että Rosalla Kultun emansipatorisuus tulee esiin siten, että naisen kätkeyt aseet ja keinot selviytyä tulevat näkyviksi. Myös nainen voi olla avoimen väkivaltainen. Näin ollen stereotypia heikommasta ja sovinnoillisemmasta sukupuolesta kyseenalaistuu ja ironisoituu Rosalla voimakkaasti. Jatkuvien konfliktien

vuon katkaisevat kaihon ja ikävän toistuvat kuvat. Roope ja Kultu -hahmojen väliset harmoniset kohtaamiset ovat harvinaisia.

Barksin *Back to the Klondike* -kertomuksen ydinteema on miehinen häpeä. Häpeällisiä epäonnistumisia tai voimakkaita kiintymyksen ja rakkauden tunteita, joita maskuliinisen toimijan kannalta ahdas sukupuolimatriisi ohjaa häpeämään, torjutaan rituaalistuvilla väkivallan kohtauksilla. Barksin Kultu on väkivaltainen ja epärehellinen puolustaakseen itseään ja ansaitakseen elantoaan. Roopella väkivalta on myös itsepuolustusta, mutta silti väkivallan funktiossa korostuu enemmän tunteiden torjunta. Tarinan lopussa Aku sanoo, että todellakin, Roope häpeää tunteitaan niin paljon, että valehtelee muistinmenetyslääkkeidensä syömättä jättämisestä. Kultun emansipaatio toteutuu siinä, kuinka Kultun hahmo on kasvanut, kehittynyt, muuttunut ja ottanut omakseen uuden toimintatavan. Kultun hahmo on siirtynyt huijauksien tekemisestä filantropiaan ja siitä sinnikkyyttä vaativaan ja niukkaan elinkeinoon, kullankaivuuseen erämaassa. Kultun yrittäjäys ja yritteliäisyys on muuttanut muotoaan hahmon muutoksen myötä.

Karhu symboloi Barksilla Kultun omavoimaisuutta, valtaa ja voimaa. Rosa (2018, 148–149) sen sijaan ottaa karhun Kultulta ja antaa sen Roopelle tarinassa *The Prisoner of White Agony Creek*. Kun Rosa selittää hyttysten, eläinten ja karhujen komentajaksi ja kesyttäjäksi Roopen, hän tulee purkaneeksi toimijuutta ja valtaa, jota Kultun hahmolle rakentuu Barksin tarinassa *Back to the Klondike*. Barksin Kultu on itse palannut valtaukselle ja itse saanut kumppanikseen karhun, vaikka tapahtuman tarkat yksityiskohdat eivät Barksin kerronnassa paljastu. Sen sijaan luennassa paljastuu se, että Roope, Aku ja ankanpojat joutuvat taistelemaan karhun kanssa kiivaasti ennen sen talttumista. Sen jälkeen ärhäkkäät pohjolan sääsket puolustavat ansat virittänyttä Kultua, joka julistaa karkottaneensa lainsuojattomia valtaukselta 40 vuoden ajan. Sitä hän vakuuttaa jatkavansakin kuin sinnikäs cowboy ikään heristäen toista nyrkkiään kohti taivasta toisen käden pidellessä asetta. Barksilla ansat ja eläimet ovat Kultun omassa hallinnassa. (Barks 2012, 54, 60–61, kuvat 20 ja 21.)

Kuten Barksin, myös Rosan Kultu on monitahoisempi toimija kuin vain huijaava ja vaarallinen femme fatale. Rosan Kultussa näemme alleviivatusti sen, kuinka Kultu liukuu performatiivista toiseen. Kun Rosalla saluuna on tulella ja Roope menettänyt tajuntan-

sa, Kultu ottaa maskuliiniseksi oletetun roolin ja pelastaa Roopen. Silti Kultun on asetuttava pelastetun neidon positioon ja teeskenneltävä, että Roope on se maskuliininen *sankari-cowboy*, joka pelasti neidon. Tämän kohtauksen ironia purkautuu sarkastisessa kuvassa, jossa Don Rosa näyttää, kuinka käy naiselle, joka toimii vastoin sukupuoli-normatiivista matriisia: Kultu raahataan pois ja hänen leimataan hysteeriseksi. Hysterian avulla on selitetty naisten reagointia heitä alistavia vallanrakenteita kohtaan ja kontrolloitu naisia selittämällä ja määrittelemällä naisen toiminta epärationaaliseksi ja perusteettomaksi. Hysterian historialliset taustat ja juuret ovat julmat. Don Rosa ottaa kantaa näyttämällä lukijalle, että vaikka Kultu Kimalluksella on omaisuutta ja yritys, ei hänen laulu- ja tanssityön performatiivinsa anna myöten siinä kohti, että Kultu voisi julkisesti pelastaa Roopen. Se olisi liian emaskuloiva tapahtuma, jossa Kultun tavoite voittaa Roopen kiintymys ei toteutuisi.

Kultun emansipatorisuus nousee esille, kun Kultu liikuu aktiivisesti ja tietoisesti eri performatiivien välillä: hän ilmoittaa Barksin sarjakuvassa vaihtavansa vaatteet, ja Rosan sarjakuvassa aktiivisesti asettuu Roopen syliin teeskennellen pelastettua. Kultuun verrattuna on Roopen luoma diskursiivinen performanssi maskuliinisesta toimijuudesta vähemmän tiedostettu ja enemmän alitajunnan impulsseja sisältävä. Kuten Aku painajaisissa (Andrae 2006, 74–77), voi Roopen hahmokin käsitellä eri toimijuuksiin pakottavaa sukupuolinormatiivista matriisia väkivallan ohella vain tiedostamattoman tasolla. Tätä käsittelee Rosan tarina *The Dream of a Lifetime*, jossa vain unen tasolla, fantasiassa, suodaan Roopen ja Kultun suhteen täyttymys ja hahmojen kohtaaminen. Rosalla tämä kohtaaminen on tapahtunut tarinan maailman reaalitasolla vain tarinassa *The Prisoner of White Agony Creek*. Rosa täydentää omassa ankkauiversumissaan, mitä Roopen valtauksella tapahtui sinä aikana, kun Kultu oli Roopen kidnappaama. On huomionarvoista, että jälleen tarina on täynnä maskuliinisia väkivallan performansseja, mutta ne ovat korostetun jaettuina: sekä Kultu että Roope saavat raivokohtauksia ja maskeeraavat eri tunteita vihalla.

Toimijuudet ovat sukupuolinormatiivisessa matriisissa suljettuja ja karsinoituja: tämä Judith Butlerin (2006, 54–59, 242) sanoin määritelty dualistinen sukupuolihierarkia ja heteromatriisimalli löytyy Roopen ja Kultun välisen suhteen ambivalenteista piirteistä. Toistuvasti sarjakuvahahmojen ”minä” ja ”toinen” joutuvat Barksin ja Rosan sarjaku-

vissa pakotetusti omaksumaan tietynlaisen suljetun karsinan kaksinapaisen biologisen sukupuolen (sex) saneleman kulttuurisen sukupuolen (gender) määrittämien toimintamahdollisuuksien puitteissa. Seuravaksi erittelen tässä normatiivisessa oletuksessa ilmeneviä toimijuuksia Kultun kannalta.

6.2 Kultun vahva toimijuus

Femme vitale ja femme solide -Kultu on ottanut oman elämänsä ohjat omiin käsiinsä, hän on perinteiset sukupuolten rajat ylittävällä tavalla vahva: sekä feminiininen että maskuliininen. Kultu ei epäröi käyttää machona tulkittavissa olevia keinoja ja strategioita selviytyäkseen. Barksin Kultu kertoo erämaassa ankanpojille, että ”näin meille Klondiken naisille käy”. Vaikka Kultu kertoo ankanpojille kohtalonsa surkeudesta, on edeltävissä ruuduissa kerrottu, että Kultu asuu kesyttämänsä lojaalin kumppanin, karhun kanssa Roopen valtauksella puolustaen aluetta suvereenisti. Myös Andraen (2006, 200–205) mukaan Roope ja maskuliinisia selviytymiskeinoja soveltava Kultu Kimallus kohtaavat asetelmassa, joka kuvastaa kultaryntäyksen aiheuttamia sosiaalisia ongelmia. Andraen mukaan tarinoiden taustalla ovat Barksin avioliitoissa kokemat henkilökohtaiset ongelmat. Tekijän hankala avioero ja siitä johtuneet taloudelliset ongelmat heijastuvat Roopen asenteessa Kultua kohtaan. Andrae siteeraa Barksia ja pääättelee, että avioeron vuoksi Kultun hahmossa representoituu opportunistinen onnenonkija, jonka tavoitteena on varastaa Roopen omaisuus. Tässä työssä tehdyssä analyysissä on nähtävissä, että opportunistilla on kuitenkin syynsä ja taustansa ja se kääntyy selviytymiskeinoksi. Kultu käyttää selviytyäkseen aivan yhtä kovia keinoja kuin rajaseudun miehetkin.

6.3 Jääkö Kultun emansipaatiosta uupumaan jotain ja jos jää, niin mitä?

Kultun vastuu tyrnäystippon antamisesta Barksilla ja Roopen kerronnassa on vain yksin Kultu Kimalluksella, ehkä yhteistyössä baarimikon kanssa. Tämä juonitteleva, petollinen myrkyttävä femme fatale, joka on nähtävissä Andraen tulkinnassa hänen poh-tiessaan Barksin avioeroa (2006, 200–205). Don Rosa kuitenkin laajentaa tarinaa ja kollektivisoi vastuuta Kultun niskoilta, kun koko saluunan jengi on teon takana. Silti kaikista määrätietoisimman toimijan rooli ja valta on Kultulla. Don Rosan: *The Prisoner of White Agony Creek* -tarinaan nojaten tulkitsen, että Rosan Kultu Kimallus toimii yhtei-

sönsä ja ympäröivän kulttuurinsa ehdoilla ja sukupuolimatriisin pakottamien rajojen puitteissa. Mitkä nimittäin olivat kultaryntäyksessä naisten toimijuuden mahdollisuudet? Kultun voi tulkita toimineen omistamassaan saluunassa kapakkalaulajana, bordellin parittajana tai jopa prostituoituna. Kultun toimijuus ei siten ole femme fatale kohtalokasta taipumusta petturuuteen ja ahneuteen, vaan Kultun toiminnalla on yksilöä suurempi syy, joka motivoi hahmon teot. Andraenkin mukaan (2006, 200–205) Barksin kertomasta Kultun tarinasta on luettavissa yksilöä suurempia toiminnan syitä. Blackjack Ballroom -saluunan omistaja Kultu kertoo ankanpojille, että on myynyt saluunan ja käyttänyt rahat kullankaivajien orvoiksi jääneiden lasten avustamiseen. Kultulla on siis altruistisia piirteitä. Kultun kautta voi Andraen mukaan lukea yhteiskuntakritiikkiä, jonka Barks kohdistaa naisten asemaan kultaryntäyksen aikana ja sen jälkeen.

On mielenkiintoista, millä tavalla Roopen ja Kultun sukupuolen toistoteot, performanssit ja niiden performatiivisuus yhtäältä ironisoivat vallitsevia heteronormatiivisia käsityksiä sukupuolesta, toisaalta vahvistavat niitä. Barksin Kultun orvoista huolehtimisen voisi tulkita toistopakoksi, joka on feminiinisen naisoletetun säännönmukaista toimintaa. Kultun on kuitenkin erämaahan kodin perustanut individualistinen subjekti, joka ei epäröi toteuttaa myös maskuliinista toimintaa. Se rikkoo toistopakkoa ja on siten kumouksellista toistoa. Kultu ottaa itselleen niin territorion, alueen, reviirin, kuin aiemmin maskuliiniselle cowboylle suodut karhun, ase, aktiivisuuden. Tätä Barksin sarjakuvan muut toimijat subjektit hämmästelevät tuoden näin esiin diskursiivisen käskyn, jonka mukaan ikääntyneen Kultun olisi oltava kuin ”mummo”. Tämän kautta tulee esille sukupuolihierarkia, joka toimii karsinoivana käskynä. Nämä käskyt kuitenkin kumoutuvat, kun emansipoitunut Kultu toimii kumouksellista toistoa soveltaen itsenäisenä ja vapaana identiteettinä, joka saa valita jäävänsä erämaahan jatkamaan hyväntekeväisyyttään. Tätä valinnanvapautta korostavat myös Rosan kuvat Kultusta, josta on tullut kulturalöydön ansiosta menestynyt yrittäjä. Kultun hahmossa ilmentyvät performatiivit (lausumat) ja niiden rakentama performatiivisuus (jatkuva diskursiivinen toisto) representoivat itsenäisen ja omassa subjektiudessaan vahvan feminiinisen toimijan kuvan. (Ks. myös Rossi 2015, 28–34.)

Ironiset performanssit ovat ilmestymisaikanaan olleet koomisia, mutta sukupuolta koskevia nykydiskursseja vasten peilaamalla sekä Barksin että Rosan teksteistä löytyy su-

kupuolten representaatioiden murtumia, jotka antavat tilaa uudentilaisille ja monipuolillemille sukupuolen toimijuuden ilmentymille. Kun Kultu on ottanut erämaassa valtauksella oman elämänsä toimijuuden omakseen, ts. pitää ohjia (aseita) omissa käsissään, hän ottaa lausumilla, performatiiveilla omakseen *macho-performatiivisuuden diskurssia*. Valtaa ilmentää aseensa ohella kesytetty karhu, joka Kultun kumppanina on merkki Kultun voimakkaasta, heteronormatiivisen, feminiinisen toimijuuden murtumasta kohti avoimempaa ja monipuolisempaa toimijuutta ja valtaa.

Tanssitytön performatiiveista on tulkittavissa, että Kultu noudattaa toistopakkoa. Tanssitytön toimijuus on sidottu diskursiivisten käskyjen ja sääntöjen mukaisesti femme fatalen trooppiin ja performatiiveihin. Kultun kumouksellinen toisto on kuitenkin tässä tapauksessa sosioekonomisen toimintaympäristön tuottamaa. Toimintaympäristö (Blackjack Ballroom, Dawson) kuvataan Roopen muistelemassa takauksissa toimintaympäristöiksi, joissa on läsnä väkivallan uhkaa, epäluottamusta ja rikollisuutta. Tämän toimintaympäristön sanelemana Kultun hahmon on toistettava tekoja, joita vallalla olevat sukupuolihierarkiat ja pakkoheterous edellyttävät. Tämän Kultu tekee tietoisilla päätöksillä tunnistaen ehdot, joiden puitteissa hän voi eri performatiiveja käyttää.

Rosan tarinoissa Roopen unessa tai hallusinaatiossa Kultu ottaa käyttöön Roopen tajunnan todellisuudessa täysin erilaiset toistoperformatiivit. Se, että performatiivit tapahtuvat näyttämöllä tai lumimyrskyssä, korostaa entisestään sukupuolen performatiivisuutta ja näynomaista väliaikaisuutta. Toisto Roopen unissa on myös merkki siitä, että toistoteot voivat muuttua, jos ne pääsevät nousemaan alitajunnasta tietoisuuteen. Kultu tietää ja tiedostaa tämän, ja on siksi emansipoitunut, vapautunut. Hahmojen välillä on ristiriitaa. Tämä kuvastaa suhteen ambivalenssiutta ja sen tukahdutettua luonnetta. Koska tarinan maailmassa Roope ja Kultu ovat toimijuudessaan yhdenvertaisuuteen kykeneviä, samankaltaisia, ei heidän välisensä suhde voi realisoitua dikotomisen sukupuolimatriisin karsinoin perustuvassa yhteisössä. Tätä tukahdutettua suhdetta Roopen alitajunta purkaa unessa, kun kumouksellisen toiston kautta Roope antautuu performatiivissa Kultun käsiin.

Mielenkiintoista on, kuinka Rosa kuvaa Kultun ja Roopen suhdetta kertomalla sen, mitä Barks jätti lukijan mielikuvituksen varaan. Tarinassa Roopen ja Kultun yhteinen aika

valtauksella on yhteisöltä piilotettua. Silti he toimivat kuten heteromatriisin ja sukupuolihierarkioiden tuottamat diskursiiviset käskyt olettavat heidän toimivan. Kultu ja Roope tuottavat identiteettejään performatiiveilla, jotka toteutetaan patriarkatin suojeluksessa. Lopuksi Kultun on lähdettävä valtaukselta kyynelehtien. Tämä on hetki, jossa Kultun emansipaation välttämättömyys on nähtävissä. Vaikka Roope ei tajua loukanneensa Kultua, Kultu valitsee tiensä ja poistuu valtaukselta.

Yksittäisen sarjakuvahahmon toimintaa ei voi tarkastella irrallisena tekstin muista toimijoista ja konteksteista. Hahmon – tässä tapauksessa Kultu Kimalluksen ja Roope Ankan – sukupuolen performanssi rakentuu suhteessa hahmon ympäristöön. Tässä tutkielmassa olen muun muassa tarkastellut, miten Kultu Kimallus toimii silloin, kun hänen oletetaan olevan enemmän ”feminiininen”. Judith Butlerin mukaan sukupuoli on performatiivinen, sosiaalinen rakennelma, joka syntyy, kun kulttuurisiin järjestelmiin nojavia käsityksiä sukupuolesta pidetään yllä toistamalla niitä. Erilaiset troopit pitävät yllä sukupuolesta muodostuvia käsityksiä populaarikulttuurissa: yksi tällainen on mm. sieppausnarratiivi. Vaikka Kultu siepataan, tapahtuu sieppauksen kuvaus Barksilla vain Roopen takaumassa. Rosa selittää sieppauksen jälkeisiä tapahtumia. Millainen olisi Kultun itsensä kertoma takauma tapahtumista? Tätä voi pohtia, kun tarkastelee Rosa tarinassa *The Prisoner of White Agony Creek* Kultun sisäisille ajatuksille ja pohdinnoille annettua tilaa. Näemme ja kuulemme Kultun ajatukset ja ratkaisut. Näin ollen voi todeta, että kuvista löytyvä Kultun päämäärätietoisuus ja analyttinen ajattelu tukevat päätelmää: Kultu kimallus on älykäs, empaattinen, päämäärätietoinen, emansipatorinen ja ratkaisuja tietoisesti tehden *femme vitale* ja *femme solide*.

Kultulla on feminiinisenä subjektina enemmän tilaa astua maskuliinisen performatiivin alueelle. Roopen pääsy feminiinisen toiminnan alueelle on sen sijaan rajoittunut/rajoitettu. Toisaalta sekä Rosan Kultukin verhoaa tunteitaan aggressioiden ja kielämisen alle. Roopen hahmon feminiinistä performatiivisuutta, tunteita ja pehmeyttä on torjuttava aggression, tuottavuuden, tuotannon ja bisnekseen keskittyvän kuvan avulla.

7 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa valitun aineiston ja metodin perusteella voi todeta, että olentomaisen, sukupuolta tuottavien trooppien avulla tuotetut sukupuoliperformatiivit ovat emansipatorisia silloin, kun sekä dikotomisen sukupuolijärjestelmän mies- että naisoletetut saavat yhdenvertaisesti ja vapaasti liukua troopista ja performatiivista toiseen oletetuista sukupuolista riippumatta. Tällöin dikotomisiin, normatiivisiin sukupuoliperformansseihin syntyy murtumia, jotka mahdollistavat laajempia toiminnan kenttiä niin sarjakuvahahmojen kehoissa kuin toimintaympäristöissäänkin. Myös ironia ja ironiset intertekstuaaliset viitteet vieraannuttavat lukijaa normatiivisista sukupuoliperformansseista tai lukemaan niitä toisin.

Keskeisin tutkimuskysymykseni oli selvittää, millaisena toimijana ankkataiteilijat Carl Barks ja Don Rosa esittävät antropomorfisen, feminiiniseksi tulkitun anka Kultu Kimalluksen. Tein kirjallisuudentutkimuksellisen tekstianalyysin tutkimalla sukupuolen performatiivisuutta Carl Barksin ja Don Rosan sarjakuvateksteistä. Tutkin Kultun emansipatorisuutta tarkastelemalla hahmoa, hahmon suhdetta kahden tekijän eri ankauniversumien toimintaympäristöön, Roope Ankkaan sekä erittelemällä hahmojen välisen suhteen ambivalensseja piirteitä.

Tutkielmassa osoittautui, että sekä Barksin että Rosan Kultu Kimallus on emansipatorinen hahmo, vaikka hahmo joutuu toteuttamaan emansipaatiotaan patriarkaattisen, kaksijakoisen sukupuolijärjestelmän ehdoilla. Kultu Kimallus toistaa tietoisesti, päämäärähakuisesti ja määrätietoisesti toisin sukupuolta rakentavia performatiiveja. Kultu kimallus on siten *femme solide* ja *femme vitale* eli luja, vahva, vakaa, elinvoimainen hahmo. Kultu Kimallus on rehellisesti oma emansipatorinen itsensä sellaisena kuin hahmon ajankuvaisessa toimintaympäristössä on feminiiniseksi tulkitun hahmon mahdollista olla. Molemmissa ankauniversumeissa hahmot joutuvat toistamaan kaksijakoisen, patriarkaattisen sukupuolijärjestelmän asettamia normatiivisia performansseja, mutta järjestelmä ja sen odotukset ironisoituvat, kun Kultun hahmo toistaa näitä performansseja toisin. Seuraavaksi erittelen tarkemmin aineiston ja metodin perusteella syntyneitä tulkintoja ja tutkimustuloksia. Lopuksi pohdin erilaisia jatkotutkimusmahdollisuuksia ja -ideoita.

Sekä Barks että Rosa ironisoivat Kultu Kimalluksen hahmon avulla sukupuolta rakentavia performatiiveja kyseenalaistaen siten vallitsevia patriarkaattisia arvoja ja sukupuolta muodostavia, normatiivisia sääntömääräytyneitä sukupuolen merkityksenmuodostusprosesseja. Molemmat tekijät tuovat Kultu Kimalluksen hahmon avulla esiin niitä ongelmia ja ristiriitoja, joita kaksijakoinen sukupuolijärjestelmä aiheuttaa hahmon identiteetinmuodostuksessa. Kultu Kimallus voi ottaa käyttöönsä sekä *femmen* että *cowboy-machon* performatiiveja, mutta esimerkiksi Roope Ankan maskuliiniselle hahmolle tällaiset liukumukset eivät ole mahdollisia. Toisin kuin Roope Anka, Kultu Kimalluksen hahmo onnistuu muuntamaan heteromatriisiin luomaa, kaksijakoiseen sukupuolinormiin sidottua toimijuutta. Kultu Kimallus murtaa konventionaalisia ja normatiivisia toimijuuden rajoja ja synnyttää sukupuolten välillä liukuvia performatiiveja käyttäen säröjä stereotyyppiseen *femme fatale -trooppiin*. Näin ollen Kultu on itsenäinen ja omavoimainen subjekti, *femme solide* ja *femme vitale*.

Barksin Kultun emansipaatio toteutuu siten, kuinka hahmo on asettunut oman alueensa hallitsijaksi ja omavoimaiseksi toimijaksi. Tätä omavoimaisuutta kuvaavat Barksin Kultun toisin toistamat sukupuolen performanssit, joissa Kultu ottaa käyttöönsä maskuliinisina pidettyjä voimia ja vallan merkkejä. Näitä merkkejä ovat aseet, karhu, ansat ja oman alueen puolustaminen. Kultun hahmon emansipaatio on näkyvissä myös Kultun menestyksenhalussa ja kunnianhimossa, joka ei eroa kultaryntäyksen ajan maskuliinisten hahmojen toiminnan motiiveista. Roopen hahmoon verratessa kulta on yhtä tärkeää Kultulle. Barksin hahmot joutuvat toistamaan kaksijakoisen, patriarkaattisen sukupuolijärjestelmän asettamia normatiivisia performansseja, mutta järjestelmä ja sen odotukset ironisoituvat, kun Kultun hahmo toistaa näitä performansseja toisin.

Performanssit ironisoituvat Barksilla myös siten, että Roopen ja Kultun esittämien hetero- ja sukupuolinormatiivisten performanssien jännite purkautuu Roopen voimakkailla väkivallan performansseilla. Roopen toiminnan maskuliinisuus korostuu Roopen muistoissa, joissa hän kertoo voittaneensa kapakkatappelun yksin ja tappelun päätteeksi ryöstäneensä Kultun valtaukselle. Roopen maskuliinisuus ja vallankäyttö toiminnassa ilmenee myös opetuksessa ja koulutuksessa, jota Roope antaa Kultulle valtauksella. Väkivallan performanssi ritualisoituu ja Roopen seksuaalinen halu, rakkaus ja ikävä muuttuvat rahaan, kultaa ja velkojen perintään kohdistuviksi omaisuutta ja arvoa ihan-

noiviksi obsessioiksi ja fetisseiksi. Kultun emansipatorinen toimijuus palautetaan Roopen aiheuttaman uhan jälkeen Kultulle, mutta vain siten, että maskuliinisen toimijan kunnia säilytetään. Roopen ei tarvitse auttaa Kultua julkisesti, vaan taloudellinen apu siirtyy Kultun hallintaan kilpailun kulisseissa: Roope tietää kilpailun lopputuloksen ennalta. Machon cowboy-sankarin ja oletetun femme fatalen välisen suhteen ambivalentit piirteet tulevat esiin ritualisoituvan väkivallan, kilpailun ja halujen muodostamassa ristiriidassa, joka ilmenee maskuliinisen hahmon toiminnan esteinä.

Suoraa apua ei Barksin maskuliininen hahmo voi feminiiniselle hahmolle antaa, vaan taloudellinen tuki on piilotettu kullanetsintäkilpailuun. Kiintymystä ja rakkautta ei voi näyttää, vaan tunteet kätkeytyvät väkivallan perfonmanssien alle. Barksin tarinan lopussa Kultu saa pitää karhun, territorion ja kullan, jonka hahmo olisi saattanut kaivaukselta löytää yksin ja itsekin ajan kuluessa. Barksin kertomuksessa Roopen vierailu vaurastuttaa Kultua ja Kultu saa säilyttää itsenäisen asemansa valtauksella. Kultu jää Klondikeen ja Roope palaa Ankkalinnaan, eivätkä hahmot jää kaipaamaan toisiaan. Näin ollen Barksilla Kultun filantrooppinen toimijuus jatkuu itsenäisenä ja emansipoituneena, vaikka hahmo on joutunut taktikoimaan selvitäkseen patriarkaattisessa dikotomisessa sukupuolijärjestelmässä. Emansipaatio tulee näkyviin erityisesti siinä, että Kultu toistaa tietoisesti toisin sukupuolta rakentavia performansseja. Roope sen sijaan joutuu toistamaan maskuliinisuutta rakentavia performansseja, koska hahmo ei voi murtaa siihen kohdistuvia kaksijakoisen sukupuolijärjestelmän odotuksia. Tämä näkyy erityisesti ritualistuvan väkivallan kuvissa.

Rosan Kultulla emansipaatio on näkyvissä itsenäisen yrittäjän ja työn kuvissa. Rosan Kultu on menestyvä hotellin omistaja ja itsenäinen yrittäjä. Yrityksen perustamisresursit on välillisesti saatu Roopelta, mutta Kultu on itsenäisesti sijoittanut ja toiminut omaksi edukseen perustamalla hotellin omasta tahdostaan ja omia ideoitaan toteuttaen. Kuten Barksilla, myös Rosalla Kultu toistaa normatiivisia sukupuolen performansseja selvitäkseen patriarkaattisessa dikotomisessa sukupuolijärjestelmässä. Rosan Kultu tiedostaa kaksijakoista sukupuolijärjestelmää normalisoivien performatiivien ehdot sekä käyttää aktiivisesti näitä performatiiveja tavoitellessaan omaa parastaan tai kohtaamista Roopen kanssa.

Rosalla rituaalisen väkivallan performanssi laajenee koskemaan myös Kultua. Hahmojen samankaltaisuus korostuu, koska myös Kultun on kätkevä tunteensa rituaalistuvan väkivallan performanssien avulla. Hahmojen samuus kuvaa myös sitä, ettei hahmojen ytimessä ole olemassa vain kahta sukupuolta ja dikotomista sukupuolijärjestelmää vaan samuus, joka toistaa erilaisia performatiiveja. Rosa käsittelee Roopen ja Kultun välisen suhteen ambivalenssia, haluja ja kaihoja Barksia laajemmin. Hahmot eivät erkaannu itsenäisiksi toimijoiksi kuten Barksilla, vaan jäävät ikävöinnin, kohtaamisen ja torjunnan kierteeseen. Toisaalta suhde kuvaa avointa loppua, joka mahdollistaa uudet narratiivit. Suhteen avoimeksi jääminen kertoo sankaritarinoiden kaavasta, jossa cowboy ei voi avioitua tai kesyyntyä, jos seikkailuja on tarkoitus jatkaa. Rosalla Kultun emansipaatio toteutuu niiltä osin, kun tarinat esittävät Kultun itsenäistä yrittäjyyttä ja sukupuoliperformatiivien tietoista käyttöä hahmon omaksi eduksi. Rosan Kultu jää kuitenkin western-tarinoiden konvention mukaisesti odottamaan Roopea, jonka tunteet kanavoituvat muistoesineiden ja rahan fetisseihin. Hahmojen välinen kohtaaminen toteutuu vain Roopen fantasioissa tai unissa, mikä kuvastaa heteronormatiivisen kaksijakoisen sukupuolijärjestelmän piiloista puolta. Patriarkaattinen järjestelmä joustaa enemmän Kultun kuin Roopen hyväksi.

Sekä Barksin että Rosan Kultu-hahmon emansipatorisuutta rakentaa erityisesti se, että Kultu käyttää tietoisesti sukupuolen merkityksenmuodostusprosessin toistoa hyväkseen molempien tekijöiden tarinoissa. Kultun toistoprosessissa ilmenee säänneltyjen toistojen muunnelmia, jotka muodostavat kumouksellista toistoa. Vaikka Kultu toistaa näennäisesti feminiinisen performatiivin, ei performatiivi noudata sääntömääräytyntä diskursia kuin vain pintapuolisesti. Performatiivi motivoituu Kultun omilla tavoitteilla selviytyä tai saada haluamansa (taloudellinen pärjääminen, Hanhenmunahippu, menestys tai Roope). Sukupuolihierarkioiden matriisien ehdoilla tehdyt toistot paljastuvat kumouksellisiksi, koska performatiivit ovat tietoisia. Kultun toiminta on tällöin säänneltyä toistoprosessia, joka yhtä aikaa kätkeytyy ja pakottaa subjektia toistopakossa, muuntelun mahdollisuuksien rajoissa, butlerilaisen toistopakon sanelemana.

Kultu käyttää toistopakkoa myös merkityksen uudelleenmuodostamiseen. Läpinäkyviä kumouksellisia toistoja ovat performatiivit, joilla Kultu rakentaa, ilmentää ja aktivoi omaa toimijuuttaan ottaessaan omaksi maskuliinisina pidettyjä toistoja. Tämä butlerilai-

nen toimijuus muodostuu Kultun kumouksellisissa toistoissa emansipatorisuudeksi ja emansipaatioksi, koska Kultu tietää, mitä tekee. Merkityksenmuodostusprosessin sääntöjä käyttämällä voi puolustaa ja haastaa vanhoja kaksinapaisia hierarkkisia koodeja: Kultu tekee tätä haastamistyötä pysyessään itsenäisenä. Identiteetin voi kumota toistavan merkityksenannon sisällä.

Olen tässä tutkielmassa pohtinut, onko Kultu Kimallus emansipatorinen hahmo. Sukupuolentutkimuksen yksi haaste on se, että määritellessä erilaisia toimijuuksia on käytettävä vallitsevan normatiivisen järjestelmän kuvauksia ja adjektiiveja ”feminiininen” ja ”maskuliininen”. Vaarana on, että kun erilaiset performatiivit on luokiteltava feminiinisesti tai maskuliinisesti tulkituiksi, ajaututaan tukemaan ja vahvistamaan dualistista, dikotomista normia, hetero- ja sukupuolinnormatiivista matriisia entisestään. Onko olemassa muita vaihtoehtoja? Kuinka purkaa dualismia, kun joutuu käyttämään dualismin ja dikotomisen diskurssin kieltä? Etsin yhä sanoja, jotka voisivat irrota tästä kaksijakoisuudesta, mutta tuntuu, että sanojen löytäminen on vielä kesken. Kuvaus, että toimijat *liukuvat* erilaisista performatiiveista toiseen, on mielestäni osuva. Mutta silti yhtä, selkeää hahmojen kaksinaisuutta ja siitä pulppuavaa ambivalenssia purkava, selittävää ja dikotomiasta vapaata sanamuotoa ei löytynyt. Sen sijaan löysin diskursseja, jotka jälleen kerran kuvastavat tätä dualismia.

Emansipatorista on se, että Kultulla on strateginen mahdollisuus ja taito hyödyttää kaksijakoista sukupuolijärjestelmää. Toimijana Kultun hahmo ilmaisee itseään ja löytää ratkaisut aina, kun haastava tilanne sitä vaatii. Patriarkaattinen toimintaympäristö antaa tarjolle vain tietynlaisia oletettuja strategioita. Kultu astuu feminiiniseksi miellettyjen strategioiden korkokenkiin silloin, kun itse haluaa tai kun se on hänelle eduksi. Kultu myös hyödyntää maskuliinisia toimintastrategioita, koska ne häntä tai hänelle tärkeitä tarinanhahmoja, kuten orpolapsia, auttavat. Näitä liukumia soveltaen Kultun hahmo menestyy. Normatiivinen sukupuolen performatiivisuus korostaa heteronormatiivisuutta ja sukupuolten binäärisyyttä. Tällaista binäärisyyttä on edellä kuvatun mukaisesti luettavissa Carl Barksin sarjakuvassa, jota olen tässä käsitellyt ja analysoinut. Kultu Kimallus jopa pukeutuu maskuliiniseksi oletettuihin vaatteisiin, ja hänen toimijuudessaan ja performatiiveistaan on tulkittavissa sellaista sukupuolen performatiivisuutta, jonka oletetaan heteronormatiivisessa sukupuolimatriisissa kuuluvan vain miesoletetuille.

Synteesinä esitän, että Roopen ja Kultun toimijuuksien siirtymissä femme- ja machoperformatiivisuuksien välillä on luettavissa sitä ambivalenssia, joka ilmenee näiden kahden hahmon suhteen ja toimijuuden jännitteissä. Kun Kultu tietoisesti siirtyy toimijuudessaan machon alueelta kohti femmeä ja takaisin, hän hyödyntää toisteisten performatiivien avulla kehollista toimintatilaa, joka ulottuu binäärisen sukupuolimatriisin molemmille alueille. Roopelle sen sijaan ei tällaista ruumiillisen toimintatilan horisonttia avaudu. Roopen *liukumat* femme-performatiivisuuden alueelle torjutaan ritualistisilla raivokohtauksilla, aggressioilla ja toiminnan motiivien salailulla ja piilottelulla. Tämä tulee ilmi sarjakuvatarinan lopussa, kun Aku huomaa Roopen valehdelleen muistimene-tyslääkkeen syömisestä. Kultun ei sen sijaan tarvitse valehdella. Hän toimii tietoisesti käyttäen hyväkseen molempien binääristen performanssien eli sukupuolidiskurssien toimijuuksia, vaikkei häneltä niiden käyttöä odotetakaan – vaan sitä päinvastoin hämmästellään.

Vaikka kidnappaus- ja femme fatale -troopeilla rakennetaan perinteistä valta-asetelmaa kahden, dikotomisen kulttuurisen sukupuolen (gender) välille, tuo Kultun representoima sukupuolen performanssi esiin sinnikkään tavan toimia omaksi edukseen kulttuurista sukupuolimatriisia vastaan *femme solidena* ja *femme vitalena*. Nimeän tämän sukupuolta rakentavan performanssin *itsenäisen vastarinnan diskurssiksi, eli emansipatorisen performatiivisuuden diskurssiksi*. Tämän diskurssin itsenäisyys syntyy siitä tietoisuudesta, jolla performatiiveja käytetään. Diskurssi ilmentää halua emansipatoriseen toimijuuteen, jota Kultu tavoittelee sukupuoli- ja heteromatriisia murtavissa tilallisissa yksiköissä, joissa ruumiillisen läsnäolon ehdot kyseenalaistuvat. Ennakkoluuloihin perustuva itsenäisyydeltään rajoitetun *femmeperformatiivisuuden normatiivinen diskurssi* on se löytämäni performanssi, jota Kultu käyttää niin halutessaan. Vastarinta rakentuu sille, että Kultu ottaa omakseen tietoisesti käyttöönsä sellaisia sukupuolen performatiiveja, joita hänellä ei oleteta olevan. Kultu ei sinällään tuo julki heteromatriisin vastustusta, kun hahmo hyödyntää matriisin toimijuuksia. Vastarinta tulee Kultulla esiin emansipatorisen diskurssin performatiiveissa. Näin ollen voi päätellä, että Kultulla on feminiinisenä subjektina enemmän tilaa astua maskuliinisen performatiivin alueelle. Roopen pääsy feminiinisen toiminnan alueelle on sen sijaan rajoittunut/rajoitettu, kun hänen toimintatilaansa määrittelee tunteettoman maskuliinisen toimijan performanssi, jonka nimeän

tunteettoman maskuliinisen toimijan *machoperformatiivisuuden normatiiviseksi diskurssiksi*.

Ambivalenssi suhde Roopen ja Kultun välillä sekä ironisoituvat liukumukset heidän toimijuuksissaan rakentavat stereotyyppiset sukupuoliperformanssit kyseenalaistavaa representaatiota, joka ilmenee ensi sijassa vain Kultu Kimalluksen kautta. Roope jää sukupuolimatriisin vangiksi, koska hahmo ei voi turvautua vastarintaisiin performatiiveihin, vaan joutuu käyttämään ritualisoituja maskuliinisia väkivallan speaktaakkeleita torjua femme-performatiivisuutta. Kultun kautta lukija kuitenkin saa mahdollisuuden kyseenalaistaa luonnollistetun, binäärisen sukupuolen, vaikka tarinan toimijuudet rakentuvatkin normatiivisen, dikotomisen heteromatriisin puitteissa.

Tässä pro gradussa tutkin Kultu Kimallus -hahmoa sekä hahmon suhdetta Roope Ankaan ja toimintaympäristöönsä. Olisi mielenkiintoista tutkia myös muita Carl Barksin feminiinisten ankkahahmojen, kuten Mummo Ankan tai Milla Magian emansipatorisuutta sukupuolen performatiivisuuden metodeilla. Tässä työssä en kuitenkaan tarkastellut muita feminiinisinä pidettyjä ankkahahmoja. Aihetta voisi laajentaa jatkotutkimuksessa myös siten, että selvittäisiin, kuinka Barksin ja Rosan maskuliinisiksi miellettyjen hahmojen identiteetin nimeäminen tapahtuu.

Maskuliinisten ja feminiinisten ankkahahmojen sukupuolta muodostavien performatiivien toistoprosessien problemaattisuutta, ironisoitumista ja performatiivisten kumouksellista toistoa voisi tarkastella butlerilaisin käsittein laajemmin kuin tässä tutkielmassa on tehty. Tämän voisi tehdä nojautuen kattavammin Barksin ja Rosan ankkaversumeihin sijoittuvien sarjakuvatarinoiden tarjoamiin tekstiaineistoihin ja hahmoihin. Sääntömääräytyneiden diskurssien eli muodostuvien sukupuoliperformanssien ironisoituminen hahmojen toiminnassa olisi mielenkiintoinen seikka myös queer-jatkotutkimuksen ja toisin lukemisen kysymysten kannalta esimerkiksi hahmojen välisiä suhteita tarkastellessa. Barksin ja Rosan tekstien hahmoja tutkimalla voisi selvittää, miten laajasti toisintoistaminen kyseenalaistaa normatiivisen, dikotomisen sukupuolijärjestelmän tekijöiden tuotannossa. Jatkotutkimuksessa voisi kysyä, kuinka dikotomiset sukupuoli-identiteetit rakentuvat ja ironisoituu Barksin ja Rosan tuotannossa sukupuolten moneut-

ta rakentaviksi. Jatkotutkimuksissa voisi myös tarkastella lukijuutta, lukijayhteisöjä ja sitä, kuinka lukijat käyttävät ankkahahmojen sukupuoliä identiteetinmuodostuksessa.

Carl Barks käytti Kultua vain kerran sarjakuvassaan, mutta kuvasi silti Roopen ja Kultun välistä suhdetta ja kullankaivaja-elämänhistoriaa useiden öljyvärimaalauksen romanttisen tunteikkaana ja nostalgisena teemana ja aiheena. Myös näitä maalauksia ja sukupuolten rakentumista niissä voisi tulkita intertekstuaalisuuden ja butlerilaisen performatiivisuuden käsitteitä käyttäen kirjallisuudentutkimuksellisella otteella verraten tarkemmin maalauksia kulttuurisina teksteinä sarjakuvien teksteihin. Carl Barksin Kultu Kimallus ja Roope Anka -öljyvärimaalauksia voisi tarkastella myös taidehistorian tai kuvataiteen tutkimusalojen näkökulmista. Lillian Russel -elokuvan, *After the ball* -laulun ja Glitterin Goldie -sarjakuvahahmon intertekstuaalisia yhteneväisyyksiä ja niiden välisiä suhteita voisi tulkita laajemmin. Lillian Russelin elokuva-hahmon ja Kultun välisiä intertekstuaalisia ja modimediaalisia suhteita voisi vertailla ja tutkia monesta eri näkökulmasta mm. toimijuuden, identiteetin tai sukupuolen näkökulmasta. Tällöin tutkimus olisi monimediaalista kulttuurintutkimusta.

Perhekäsitys ja perhesuhteiden sulkeumat olisivat myös mielenkiintoisia tarkastelun kohteita esimerkkisarjakuvassa. Kultu ja Roope ovat ankauniversumeissa ikääntyneitä ankoja. Silti heidän välinen suhteensa on keskeisimpiä, perheen perustamiseen ja pariutumiseen kuvaava indikaattori. Hahmojen itsenäisyys ja toimijuus omilla tahoillaan ei poissulje hahmojen välistä tiivistä kiintymystä. Vaikka Kultun ja Roopen välisen suhteen voisi tulkita Penelope/Odyseus odysseiallaan eli naisen odottaa maailmalla seikkailevaa sankaria kotiin luokseen, ovat Kultun hahmossa ilmentyvät performatiivit (lausuma) ja niiden rakentama performatiivisuus (jatkuva diskursiivinen toisto) kuitenkin itsenäisen ja omassa subjektiivudessaan vahvan feminiinisen toimijan kuva. Vaikka ankauniversumin perhemallit väistävät heteronormatiivisen/heteromatriisiin perustuvan ydinperheen representaation Barksilla, on esimerkiksi Don Rosa luonut ja täydentänyt tarinamaailmaa siten, että aukkoiset perhesuhteet on täydennetty eheämmällä sukupuolilla. Nykyluennassa Barksin epänormatiiviset ankkaperheet rakentavat monipuolisempaa perhekuvaa. Tosin Rosa on tuonut ja selittänyt suhteet kohti normatiivisempia, heteromatriisia noudattavia, mutta niitä myös ironisoivia malleja, joita voisi tutkia.

LÄHTEET

Primaarilähteet

Barks, Carl 2012. *Walt Disney's Uncle Scrooge: "Only A Poor Old Man"* (Complete Barks Disney Library) -teoksesta tarina *Back to the Klondike*. Seattle: Fantagraphics Books, 37–68.

Rosa, Don 2005, Jukka Heiskanen, Riku Perälä, Elina Toppari, Jukka Lindfors, ja Walt Disney. *Musta Ritari ja muita Don Rosan parhaita* -teoksesta tarina *Kaikkein mieluisin lahja*. Helsinki: Sanoma Magazines Finland, 33–62.

Rosa, Don 2014. *Walt Disney Uncle Scrooge and Donald Duck: "The Son of the Sun"* (The Don Rosa Library Vol. 1) -teoksesta tarina *Last Sled to Dawson*. Seattle: Fantagraphics Books, 121–148.

Rosa, Don 2016. *Walt Disney Uncle Scrooge and Donald Duck: "The Universal Solvent"* (The Don Rosa Library Vol. 6) -teoksesta tarina *Hearts of the Yukon*. Seattle: Fantagraphics Books, 133–156.

Rosa, Don 2017. *Walt Disney Uncle Scrooge and Donald Duck: "The Treasure of the Ten Avatars"* (The Don Rosa Library, vol 7) -teoksesta tarina *A Little Something Special*. Fantagraphics Books, 101–129.

Rosa, Don 2018. *Walt Disney Uncle Scrooge and Donald Duck: "The Old Castle's Other Secret"* (The Don Rosa Library Vol. 10) -teoksesta tarinat *The Dream of a Lifetime* ja *The Prisoner of White Agony Creek*. Seattle: Fantagraphics Books, 9–33 ja 141–171.

Sekundaarilähteet

Painetut lähteet

Andrae, Thomas 2006. *Carl Barks and the Disney comic book: Unmasking the myth of modernity*. Jackson: University Press of Mississippi.

Arffman, Päivi 2004. *"Comics Go Underground!": Underground-sarjakuva Vastakulttuurina Vuosien 1967–1974 Yhdysvalloissa*. Kulttuurihistorian väitöskirja. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

Ault, Donald 2003. *Carl Barks: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi.

Auvinen, Elisa & Kontturi, Katja (2018). Monialaiset taiteet identiteettityön välineinä yläkoulussa ja lukiossa – esimerkkinä kirjallisuusterapiasta inspiroitava sarjakuva. Teoksessa Mäntynen, Anne & Riikonen, Jonna (toim.), *Kirjoittamisen käänteitä*. Helsinki, Finland: Äidinkielen opettajain liitto, 65–83.

Barks, Carl 2013, Geoffrey Blum et al., Hertta Hulkkonen (toim.) ja Antti Hulkkonen (suom.). *Carl Barksin Maalaukset Ja Piirrookset: 1971–1990*. Helsinki: Sanoma Magazines Finland.

Barthes, Roland 1993, suom. Lea Rojola, ja Pirjo Thorel. *Tekijän Kuolema, Tekstin Syntymä*. Tampere: Vastapaino.

Blum, Geoffrey 2006. Klondiken kutsu. Teoksessa Barks, Carl, Geoffrey Blum, ja Walt Disney. *Carl Barksin Kootut: Osa 11, 1953/2006*. Helsinki: Sanoma Magazines Finland, 71–82.

Butler, Judith 2006, suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. *Hankala Sukupuoli: Feminismi ja identiteetin kumous*. Helsinki: Gaudeamus.

Filppa, Harri 2011. *Tiedettä Ja Sarjakuvaa: Ruutujen Kaupalla*. Taiteiden pro gradu -työ. Lapin yliopisto, Rovaniemi. Loimaa: Kustannus HD.

Heikkinen Vesa & Voutilainen Eero 2012. Genre – monitieteinen näkökulma. Teoksessa *Genreanalyysi. Tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toimittaneet Voutilainen, Eero, Petri Lauerma, Ulla Tiililä, Mikko Lounela, Heikki Voutilainen, ja Vesa Heikkinen 2012. Helsinki: Gaudeamus, 17–47.

Herkman, Juha 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino.

Herkman, Juha 1999. *Sarjakuvan kieli ja mieli: sarjakuva kulttuurisen tekstintutkimuksen kohteena*. Yleisen kirjallisuustieteen lisensiaatintyö. Tampere: Tampereen yliopisto.

Hosiaisluma, Yrjö 2016. *Kirjallisuusoppi: Aapisesta äänirunoon*. Helsinki: Avain.

Hänninen, Ville 2011. Roskakulttuuri saapui akatemian portaille – suomalaisen sarjakuvakirjoittamisen ja -tutkimuksen vaiheita. Teoksessa *Sarjakuva Suomessa: Historiasta, Asemasta, Kielestä*. Toimittanut Jokinen, Heikki 2011. Helsinki: Avain, 77–95.

Jokinen, Heikki 2011. Sarjakuvalla on kaksi äidinkieltä: sarjakuvan kuvasta, kerronnasta ja äänitehosteista. Teoksessa *Sarjakuva Suomessa: Historiasta, Asemasta, Kielestä*. Toimittanut Jokinen, Heikki 2011. Helsinki: Avain, 99–121.

Jokinen, Heikki 2013. Suomi tunnusti sarjakuvan. Teoksessa Hallila, Mika, Yrjö Hosiaisluma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä, ja Jussi Ojajärvi. *Suomen Nykykirjallisuus 1, Lajeja, Poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 317–325.

Kauranen, Ralf 2008. *Seriedebatt I 1950-talets Finland: En Studie I Barndom, Media Och Reglering*. Sosiologian väitöskirja. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Keskinen, Mikko 2008. Teksti ja konteksti. Teoksessa Alanko-Kahiluoto, Outi & Tiina Käkelä-Puumala (toim.). *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 91–116.

Kivekäs, Markku & Pekka Tuliara 2007. *Disney, Aku & Minä: Markku Kivekäs Muistele*. Helsinki: Sanoma Magazines Finland.

Kontturi, Katja 2014a. Aku Ankka ja lapsille sopivan sankarin malli: Don Rosan ”Vahva-Jussin Paluu” supersankarisarjakuvien parodiana. Teoksessa *Lastenkirja. Nyt* 2014, 46–66.

Kontturi, Katja 2014b. *Ankkalinn - Portti kahden maailman välillä: Don Rosan Disney-sarjakuvat postmodernina fantasiana*. Nykykulttuurintutkimuksen väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Korhonen, Kuisma 2008. Kirjallisuudentutkimuksen alue. Teoksessa Alanko-Kahiluoto, Outi, ja Tiina Käkälä-Puumala (toim.). *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11–39.

Korsisaari, Eeva-Maria 2008. Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. Teoksessa Alanko-Kahiluoto, Outi, ja Tiina Käkälä-Puumala (toim.). *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. tark. p. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 290–309.

Manninen, Pekka A. 1995. *Vastarinnan Välineistö: Sarjakuvaharrastuksen Merkityksiä*. Kasvatustieteen väitöskirja. Tampere: Tampere University Press.

Manninen, Pekka A. 2011. Sarjakuvajatsia – improvisaatio sarjakuvanteon tekniikkana. Teoksessa *Sarjakuva Suomessa: Historiasta, Asemasta, Kielestä*. Toimittanut Jokinen, Heikki 2011. Helsinki: Avain, 122–152.

Merrill, Trevor Cribben 2014 (2011). Closure. Teoksessa Logan, Peter Melville (toim.), Olakunle George, Susan Hegeman & Efraim Kristal: *The Encyclopedia of the Novel. Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature*. United Kingdom: John Wiley & Sons, 193–196, sv. *closure*.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Neale, Steve 1983, suom. 1993. Maskuliinisuus spehtaakkelina. Julkaisussa *Lähikuva* 1993, nro 2, (s. 17–24). Suom. Pirjo Ahokas ja Veijo Hietala. Artikkelin on Steve Nealen ja Screenin luvalla suomennettu *Screenissä* (Volume 24, Number 6 [Winter 1983], s. 216) ilmestyneestä artikkelista ”Masculinity as Spectacle”.

Nikkilä, Aura 2017. Sarjakuva taidehistoriassa, taidehistoria sarjakuvassa. *Tahiti* 3/2017, | K & A | Kentältä ja arkistosta. Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria ry, 51–59.

Nummelin, Juri 2018. *Sarjakuvan Lyhyt Historia*. Vantaa: Avain.

Paglia, Camille 1991. *Sexual Personae*. New York: Vintage Books.

Romu, Leena 2018. *Liiallisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista: Kati Kovácsin sarjakuvateokset Vihreä rapsodia, Karu selli ja Kuka pelkää Nenian Ahnavia? kertomuksina ruumiillisuudesta*. Viestintätieteiden väitöskirja. Tampere: Tampere University Press. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0824-7> (8.4.2020).

Romu, Leena 2016. Mielen ja ruumiin pyörteissä. Kokemuksellisuus Kati Kovácsin sarjakuvateoksessa *Karu selli*. Julkaisussa *Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti Avain* 1/2016, 5–23.

Ronkainen, Timo 2018. *Ankkamestarin Salaisuus*. Turku: Zum Teufel.

Rossi, Leena-Maija 2015. Muuttuva Sukupuoli: Seksuaalisuuden, Luokan Ja Värin Poliitiikkaa. Helsinki: Gaudeamus.

Savage, William W. jr. 1979. *The Cowboy Hero. His Image in American History and Culture*. Univ. of Oklahoma Press, Norman.

Stasz, Clarice 2001. *Jack London's Women*. Boston: University of Massachusetts Press.

Summers, Edward 1981. Teoksessa Ault, Donald. *Carl Barks: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi 2003, s. 123–131.

Øystein Sørensen (2011). Kultaryntäys historiassa ja sarjakuvissa. Teoksessa Rosa, Don 2011. Thime, S., Søland, S. E., Sørensen, Ø., Hurme, J., Hulkkonen, A., . . . Lindfors, J. *Don Rosan kootut: 1*. Helsinki: Sanoma Magazines Finland, 176.

Vainikkala, Erkki 2012. Kulttuurintutkimus. Teoksessa *Genreanalyysi. Tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toimittaneet Voutilainen, Eero, Petri Lauerma, Ulla Tiililä, Mikko Lounela, Heikki Voutilainen, ja Vesa Heikkinen 2012. Helsinki: Gaudeamus, 564–580.

Quinn, Patrick J. 2015. *Patriarchy in Eclipse: The Femme Fatale and the New Woman in American Literature and Culture 1870-1920*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Painamattomat lähteet

Ahola, Marjo 2011. *Lempeä ja raivokas tuuli: Sarjakuvan naiseuden representaatioista Hayao Miyazakin Tuulen laakson Nausicaä -mangassa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Oulun yliopisto.

Brown, Tracy 2018. First look at Allison Janney's 'DuckTales' debut as Goldie O'Gilt. *Los Angeles Times* 15.6.2018. <https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-et-hc-ducktales-allison-janney-goldie-o-gilt-20180615-story.html> (10.4.2020).

EK 2019. Elinkeinoelämän keskusliiton verkkosivuston uutiset 1.10.2019. <https://ek.fi/operaatioankka/> (9.4.2019.) ja <https://ek.fi/ajankohtaista/uutiset/2019/10/01/ekn-lukutaitokampanja-operaatio-ankka-jatkuu/> (7.1.2020).

Ghez, Didier 1996. *Interview with Don Rosa by Didier Ghez By mail, June 1996*. Pizarro. http://pizarro.net/didier/_private/interviu/rosaang.html ja verkkoarkistossa https://web.archive.org/web/20080616085314/http://pizarro.net/didier/_private/interviu/rosaang.html (27.1.2020).

Grönholm, Pauliina 2018. HS:n näköislehden lukijamäärä kasvaa. *Helsingin Sanomat* 1.3.2018, s. A 10. Julkaistu verkossa: 13.9.2018, päivitetty: 13.9.2018. <https://www.hs.fi/kotimaa/art-2000005825369.html> (7.1.2020).

Hakala, Jenny (2018). *Aku Ankan suomennosten kehitys – Carl Barksin Aku Ankka -tarinoiden alkuperäisten suomennosten ja uudelleenkäännösten erot*. Viestintätieteiden pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201805301832> (8.4.2020).

I.N.D.U.C.K.S. – *World-wide database about Disney comics* 2020. Sähköisten bibliografioiden ja teostietojen nettisivusto. S. v. Carl Barks ja Don Rosa. <https://inducks.org/story.php?c=CS+OS++456> (sensuroimaton *Back to the Klondike*, story code CS OS 456), https://inducks.org/comp2.php?creat=CB&default_o=1&kind=nk&pgl=1 (Carl Barks), https://inducks.org/comp2.php?creat=DR&default_o=1&kind=nk&pgl=1 (Don Rosa), <https://inducks.org/story.php?c=I+TL++577-A&search=%20Romano%20Scarpa%20Goldie> (Romano Scarpa, *The Miner's Granddaughter*), (25.3.2020).

Laamanen, Laura 2000. *Ankkalinnan naiset ennen ja nyt: Aku Ankka-lehdessä 50-luvulla ja vuonna 1999 esiintyvien naiseen viittaavien ja naista tarkoittavien ilmausten tarkastelua*. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-2000851826> (8.4.2020).

MOT Kielikone 2019. MOT Oxford Dictionary of English © Oxford University Press, sv. *context*. Kielikone Oy 2019, osoitteessa www.mot.kielikone.fi (28.10.2019).

MOT Kielikone 2020. MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja © Gummerus Kustannus Oy ja MOT Oxford Dictionary of English © Oxford University Press, s.v. *emansipaatio* ja *emancipation*. osoitteessa www.mot.kielikone.fi (14.2.2020).

Pappila Tiia 2018. ”Hän yritti vain keksiä keinoa, jolla voisi välttää koko avioliiton” *Prinsessojen toimijuus Disneyn ja Pixarin 2010-luvun prinsessasaduissa*. Suomen kielen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:ju-201807033455> (8.4.2020).

Pekkarinen, Carita (2019) *Kalevalan kankahilla: Intertekstuaalisuus ja intervisuaalisuus Mauri Kunnaksen lasten-kirjassa Koirien Kalevala ja Don Rosan sarjakuvassa The Quest for Kalevala*. Monikielisen viestinnän ja käännöstieteen -pro gradu tutkielma. Tampereen yliopisto. <http://www.urn.fi/URN:NBN:fi:tuni-201907162605> (8.4.2020).

Pyhälähti Minna 2016. Älä sorsi Aku Ankkaa! *Kotus-blogi*, 1.12.2016.

https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/minna_pyhalahti/ala_sorsi_aku_ankkaa!.22360.blog (7.1.2020).

Ritola, Marja 2000, *Ankkojen Aika. Intertekstuaalisuus Ja Lukija Don Rosan Disney - Sarjakuvissa*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

Sullivan, Katherine 2003. "Every Duck Has Her Day. Feminist Figures in the Disney Comic Book". Essee Katherine Sullivanin nettisivuilla.

www.sullivanet.com/duckburg/library/capstone.htm 17.4.2020).

Tanninen Jouni 2018. Sarjakuva kelpaa jo tieteellisen tutkimuksen aiheeksi – Leena Romu väittelee tohtoriksi Kati Kovácsin piirrostaiteesta. *YLE Uutiset* 3.10.2018 <https://yle.fi/uutiset/3-10435962> (7.1.2020).

Tieteen termipankki 2020, s.v. *emansipaatio*. Filosofia: emansipaatio.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:emansipaatio> (14.2.2020).

Tieteen termipankki 2020, s.v. *trooppi*. Kirjallisuudentutkimus: trooppi.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:trooppi> (1.4.2020).

Oulu-lehti 2018. "Suomen kielellä leikkiminen ja hulluttelu on ihanaa", sanoo Oulussa vieraileva Aku Ankka -suomentaja. *Oulu-lehden* verkkosivut 10.5.2018.

<https://www.oululehti.fi/uutiset/suomen-kielella-leikkiminen-ja-hulluttelu-on-ihanaa-sanoo-oulussa-vieraileva-aku-ankka-suomentaja-6.386.3484443.3d2157c06d>

(7.1.2020).